

http://luc1.kiev.ua/

Нѣт стр.
с 718

ВК-05

1428

[Red ink signature]

[Faint black ink signature]

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Томъ первый.

<http://muse.kiev.ua/>

Исторія искусства

всѣхъ временъ и народовъ.

Профессора **Карла Вёрмана**,
Директора Дрезденской галереи.

Томъ первый.

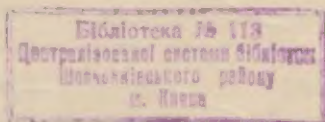
Искусство дохристіанскихъ и нехристіанскихъ народовъ.

Переводъ съ нѣмецкаго подъ редакціей

А. И. Сомова,

Старшаго Хранителя Императорскаго Эрмитажа.

Съ 615 рисунками въ текстѣ, 15 хромолитографіями и 35 таблицами, гравированными на деревѣ или выполненными свѣтописнымъ способомъ.



С.-Петербургъ.

Книгоиздательское Т-во „Просвѣщеніе“, 7 рота, 20.
Городская контора: Невскій 50.

325848

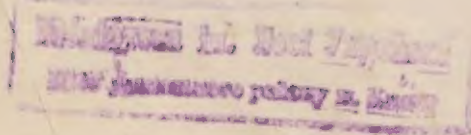
K

П-87

+

и 56
413

н/91



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 19 ноября 1903 г.
Типографія Т-ва „Просвѣщеніе“. С.-Петербургъ, 7 рота, 20.

Предлагаемая русскимъ читателямъ въ переводѣ съ нѣмецкаго языка „Исторія искусства всѣхъ временъ и народовъ“, трудъ многозаслуженнаго директора Дрезденской Галереи К. Вёрмана, существенно отличается отъ сочиненій подобнаго рода, которыми столь богата западно-европейская литература.

Въ этихъ сочиненіяхъ, исторія искусства излагается обыкновенно въ освѣщеніи тѣхъ или другихъ философскихъ воззрѣній, причемъ рассматривается ходъ развитія главнымъ образомъ трехъ важнѣйшихъ художественныхъ отраслей, архитектуры, скульптуры и живописи, искусству же прикладному, примѣненному къ ремесленнымъ производствамъ, удѣляется очень мало мѣста, или даже совсѣмъ не удѣляется; послѣдовательныя фазы развитія искусства по большей части представляются въ картинѣ, обнимающей собою не все человѣчество, а лишь отдѣльные народы, игравшіе болѣе или менѣе видную политическую или культурную роль; важное значеніе придается больше исчисленію и описанію памятниковъ искусства, чѣмъ опредѣленію происхожденія ихъ типовъ и формъ изъ того или другого источника, объясненію передачи этихъ типовъ и формъ однимъ народомъ другому и указанію на взаимодѣйствіе одного національнаго искусства на другое.

Трудъ К. Вёрмана имѣетъ иной характеръ. Изложить исторію искусства съ возможной полнотою вѣй зависимости отъ какой бы то ни было философской системы, познакомить читателя съ развитіемъ собственно художественныхъ мотивовъ, выдвинуть на первый планъ ихъ видоизмѣненія при переходѣ изъ эпохи въ эпоху, отъ народа къ народу, безъ заботы о подробномъ перечисленіи отдѣльныхъ художественныхъ памятниковъ, могущемъ бесполезно обременить память читателя, — такова была цѣль, которою занялся г. Вёрманъ въ своемъ новомъ сочиненіи и которая — насколько позволятельно судить по первому тому этого сочиненія — будетъ достигнута вполне успѣшно.

Важнымъ преимуществомъ Вёрмановской „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ предъ прочими подобными книгами должно при-

знать также и то, что въ ней впервые систематически разсмотрѣны проявленія художественнаго творчества у первобытныхъ и некультурныхъ племенъ, и что въ этомъ трудѣ, представляющемъ собою сводъ данныхъ, до послѣдняго времени добытыхъ наукою и самостоятельно разработанныхъ авторомъ, строго-критическая точность соединена съ общедоступностью изложенія. Сочиненіе г. Вѣрмана — не школьный учебникъ, но прекрасное руководство для образованныхъ людей, желающихъ пополнить свои познанія точными свѣдѣніями по исторіи искусства; однако и для того, кто захотѣлъ бы спеціально изучить этотъ предметъ, оно можетъ служить важнымъ пособіемъ, благодаря не только своему содержанию, но и сопровождающему его указателю сочиненій, относящихся къ разнымъ частямъ исторіи искусства. Наконецъ, цѣнность книги г. Вѣрмана увеличивается огромнымъ количествомъ помѣщенныхъ въ ней рисунковъ, имѣющихъ тѣсную связь съ текстомъ.

А. Сомовъ.

Предисловіе автора.

Какое мѣсто настоящей „Исторіи искусства всѣхъ временъ и народовъ“ суждено занять среди отличныхъ старыхъ и новыхъ, отчасти среди только-что появившихся въ свѣтъ руководствъ — опредѣлится тѣмъ пріемомъ, какой найдетъ она у публики, а ея направленіе выяснится изъ самаго ея изложенія. Однако необходимо теперь же указать, что сочиненіе это, даже тогда, когда оно сознательно идетъ въ разрѣзъ съ громко заявленными въ послѣднее время, по различнымъ между собою требованіями, не преслѣдуетъ цѣли служить какой-либо духовной или мірской, какой-либо научной или эстетической доктринѣ, но, относясь къ искусству, какъ къ независимой области, трактуетъ и его исторію, какъ самостоятельный предметъ. Быть можетъ, книга эта будетъ признана еще болѣе общою, чѣмъ прочія „всеобщія исторіи искусства“, какъ соответствующая дальновидности нашего времени, простирающейся на всѣ моря и земли, и съ болѣею, чѣмъ эти исторіи, полною разсматривающая искусство доисторическихъ, первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, а также, въ связи съ нимъ, и ихъ художественно-ремесленные производства и орнаментику, причемъ — и это дѣлаетъ ее ограниченою въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ — не останавливается подолгу на отдѣльныхъ явленіяхъ, а слѣдитъ главнымъ образомъ за ходомъ развитія художественныхъ идей и языка художественныхъ формъ у всего человѣчества.

Второй томъ этого сочиненія будетъ посвященъ исторіи искусства христіанскихъ народовъ отъ времени его возникновенія и до эпохи реформации; въ третьемъ томѣ будетъ представлено развитіе новѣйшаго искусства съ этой эпохи и до настоящаго времени, издаваемый же теперь первый томъ содержитъ въ себѣ обзоръ общаго движенія и взаимной связи — насколько послѣднюю можно пока установить — искусствъ у доисторическихъ и нехристіанскихъ народовъ отъ незапамятныхъ временъ и до нашихъ дней. Должно замѣтить, что именно въ тѣхъ обширныхъ областяхъ, которыя разсматриваются въ этомъ первомъ томѣ, изслѣдованія еще далеко не закончены. Новыя раскопки и новыя от-

крытія чуть-ли не каждый день порождаютъ новыя взгляды. Такъ напр., когда печатаніе настоящей книги уже приходило къ концу, новыя раскопки англичанъ на Критѣ и Кипрѣ доставили данныя, которыя хотя и подтверждаютъ сказанное въ ней о „микенскомъ искусствѣ“, но проливаютъ болѣе яркій свѣтъ на значеніе Крита и Кипра для исторіи этого искусства. Каждый, кто пытается уже теперь составить себѣ общее понятіе обо всѣхъ этихъ областяхъ, не долженъ забывать, что нѣкоторыя изъ его представленій и многія изъ заключеній суть только предварительныя. Если я, несмотря на то, осмѣлился взяться за подобную работу, то къ тому побудили меня особыя обстоятельства. Съ одной стороны, уже давно я чувствовалъ сердечное влеченіе еще разъ возвратиться къ искусству древняго міра — въ область, къ которой, какъ знаютъ то мои товарищи по специальности, относились мои первыя изслѣдованія и изданія. Съ другой стороны, я ощущалъ нѣкоторую внутреннюю потребность облечь наконецъ, при помощи изученія цѣлѣхъ коллекцій по народовѣдѣнію, въ плоть и кровь воспоминанія, сохранившіяся во мнѣ отъ прежнихъ путешествій моихъ въ отдаленныя части свѣта и на морскіе острова. Читатель этого тома, надѣюсь, ясно увидитъ, что у меня было достаточно опитности для того, чтобы провѣрить и усвоить результаты чужихъ изысканій, на которые, само собою разумѣется, я долженъ былъ опираться.

Приношу свою искреннюю благодарность за всякаго рода помощь, оказанную мнѣ при составленіи и изданіи этого труда, Гансу Мейеру, литературному руководителю извѣстной издательской фирмы, и ея редакціи, съ неутомимымъ усердіемъ заботившейся объ исправномъ печатаніи книги, а также моимъ товарищамъ, завѣдующимъ дрезденскими коллекціями, въ особенности хранителямъ Альбертинума Георгу Трею и Паулу Герману, консерваторамъ Этнографическаго Музея Адольфу Беригарду Мейеру и Вилли Фойю и хранителю доисторическаго собранія Юганнесу Дейхмюллеру.

Кромѣ того, считаю своимъ долгомъ выразить свою признательность управляющимъ иногородними, въ особенности берлинскими музеями и служащимъ при нихъ, болѣе же всего Юстусу Бринкману, въ Гамбургѣ, и Феликсу фонъ-Лушану, въ Берлинѣ. За письменныя сообщенія всякаго рода благодарю Ліопеля Кёста, въ Лондонѣ, Вильгельма Гурлита, въ Грацѣ, Фридриха Гирта, въ Мюнхенѣ, Петра Іенсена, въ Марбургѣ, Оскара Монтелиуса, въ Стокгольмѣ, Юганнеса Нюша, въ Шаффгаузенѣ, Юганнеса Ранке, въ Мюнхенѣ, Саломона Рейнаха, въ Парижѣ, и I.-Ф. Сцомбати, въ Вѣнѣ.

Признаю своею обязанностью съ благодарностью поименовать писателей, трудами которыхъ я пользовался при составленіи своего сочиненія, и указать на эти труды. Но печатать библиографическія примѣчанія подъ страницами текста такой книги, какъ настоящая, казалось мнѣ неудобнымъ, и я предпочелъ помѣстить въ ея концѣ особый

списокъ этихъ трудовъ въ алфавитномъ порядкѣ фамилій ихъ авторовъ. Конечно, въ него вошли не всѣ сочиненія, касающіяся затронутыхъ мною вопросовъ. Полная библіографія моего предмета составила бы одна цѣлый, отдѣльный томъ. Я счелъ нужнымъ указать только на тѣ книги и статьи, на которыхъ я, помимо изученія сохранившихся произведеній искусства, основывался главнымъ образомъ и изъ которыхъ дѣлалъ краткія извлеченія.

Карлъ Вёрманъ.

<http://luc1.kiev.ua/>

Оглавление.

	Стр.
Введение	1

Первая книга.

Искусство доисторических, первобытных и полукультурных народов.

I. Искусство доисторической эпохи	8
1. Искусство времени мамонта и северного оленя (палеолитической эпохи)	8
2. Искусство позднейшей каменной эпохи (неолитической эпохи)	19
3. Искусство первой металлической эпохи (ступень бронзовой эпохи)	35
II. Искусство первобытных и полукультурных народов	53
1. Искусство визитных первобытных народов (ступень охоты и рыболовства)	53
2. Искусство первобытных народов, находящихся на ступени позднейшей каменной эпохи	64
3. Искусство первобытных и полукультурных народов, знакомых с металлами	89
4. Искусство древних культурных народов Америки	107

Вторая книга.

Древнее искусство Востока.

I. Египетское искусство	129
1. Введение. — Главные черты египетского искусства	129
2. Искусство древнего царства (около 3000—2500 гг. до Р. X.)	145
3. Искусство среднего царства (около 2100—1700 гг. до Р. X.)	159
4. Искусство нового царства (с 1600 по 1100 г. до Р. X.) и позднейшего времени	156

II. Месопотамское искусство	189
1. Введение. — Древне-халдейское искусство	189
2. Ассирийское искусство	207
3. Ново-вавилонское искусство	230
III. До-эллиническое искусство восточного побережья Средиземного моря и прилежащих к нему стран	236
1. Макейское искусство	236
2. Доисторическое искусство Сирии (Финикии, Кипра и Палестины)	252
3. До-эллиническое искусство Малой Азии (гиттийское, фригийское, лидийское и др. искусства)	263
IV. Древне-персидское искусство	273
1. Искусство при Кире и Камбизе	273
2. Искусство при Дарии, Ксерксе и их преемниках	277

Третья книга.

Греческое искусство.

I. Греческое искусство до персидских войн	289
1. Введение. — Греческое искусство до истории художников (900—575 гг. до Р. X.)	289
2. Греческое искусство от начала появления имен художников и до персидских войн (около 575—475 гг. до Р. X.)	326
II. Греческое искусство от начала персидских войн и до эпохи диахов (около 475—275 гг. до Р. X.)	353
1. Греческое искусство V-го столетия (приблизительно 475—400 гг. до Р. X.)	858
2. Греческое искусство в IV-м веке (400—275 гг. до Р. X.)	431
III. Эллинистическое искусство в государствах диахов и в Греции (около 275—27 гг. до Р. X.)	479

	Стр.
1. Эллинистическое искусство на Нилѣ, Оронтѣ и Тигрѣ . . .	479
2. Эллинистическое искусство въ древней Греціи и въ греческой Малой Азіи	492

Четвертая книга.

Искусство древней Италіи и римскаго всемірнаго государства.

I. Искусство Италіи до конца римской республики	513
1. Искусство Италіи до начала эллинистической эпохи (около 900—275 гг. до Р. X.)	513
2. Искусство Италіи отъ начала эллинистической эпохи и до конца римской республики (приблизительно 275—25 гг. до Р. X.)	530
II. Искусство времени римской имперіи	550
1. Введеніе. — Римская архитектура	550
2. Живопись времени римской имперіи	556
3. Римская скульптура	589
4. Римскія художественно-промышленныя (прикладныя) искусства и орнаментика. — Заключение	601

Пятая книга.

Языческое искусство въ Сѣверной Европѣ и его отпрыски въ Западной Азіи.

I. Языческое искусство къ сѣверу отъ Альповъ, начиная съ галльштаттской ступени и до времени вейдовъ	609
1. Искусство галльштаттской и латенской ступеней	609
2. Языческое искусство Сѣвера отъ времени римскаго провинціального искусства и до эпохи викинговъ и вейдовъ	617
II. Искусство Арсакидовъ и Сассанидовъ, искусство на сѣверо-западной границѣ Индіи	631
1. Искусство въ государствахъ Арсакидовъ и Сассанидовъ	631
2. Гандгарское искусство на сѣверо-западной границѣ Индіи	637

Шестая книга.

Индійское и восточно-азіатское искусство.

I. Индіаское искусство	641
1. Древне-брахманское и буддійское искусство Индіи	641
2. Ново-брахманское искусство передней Индіи	657
3. Индіаское искусство вѣдъ передней Индіи	667
II. Искусство Китая и сосѣднихъ съ нимъ странъ	676
1. Введеніе. — Главныя черты китайскаго искусства	676
2. Китайское искусство до конца царствованія династіи Гань (2205 г. до Р. X.—221 г. по Р. X.)	685
3. Китайское искусство отъ конца династіи Гань до конца династіи Юань (221—1368 гг. по Р. X.)	691
4. Китайское искусство по 1-й династии имперіи Минь (1368 г. до Р. X.—1644 г. по Р. X.)	700
5. Искусство Гисеи и Кореи	707
III. Японское искусство	711
1. Введеніе. — Главныя черты японскаго искусства	711
2. Японское искусство съ VI-го до XV-го столѣтія по Р. X. . . .	720
3. Японское искусство съ 1400 до 1750 г. по Р. X. . . .	726
4. Японское искусство съ 1750 до 1850 г. по Р. X. . . .	730

Седьмая книга.

Искусство ислама.

I. Искусство ислама на западъ отъ Евфрата	739
1. Главныя черты искусства ислама	739
2. Искусство ислама въ Аравіи, Сиріи и Египтѣ	750
3. Искусство ислама въ Сѣверной Африкѣ, Испаніи, Сициліи и Турціи	766
II. Магометанское искусство на дальнемъ Востокѣ	779
1. Искусство ислама въ Персіи и сосѣднихъ съ нею странахъ	779
2. Искусство ислама въ Индіи	789
Заключеніе	790
Алфавитный списокъ литературныхъ пособій	811
Алфавитный указатель художниковъ и художественныхъ произведеній, упоминаемыхъ въ сочиненіи	818

Списокъ иллюстрацій.

Хромолитографіи.

1. Рисунки на костяныхъ и каменныхъ орудіяхъ древнѣйшей поры каменнаго вѣка	11
2. Раскрашенные брусья домовъ на Палаускихъ островахъ	74
3. Стѣнная живопись въ одномъ изъ Теотигуаканскихъ сооружений въ Мексикѣ	123
4. Ты и его супруга, картина въ одной изъ усыпальницъ 5-ой династіи въ Мемфисѣ	133
5. Египетскіе потолочные орнаменты времениъ новаго царства	147
6. Ассирійскіе изразцы съ дѣтскими изображеніями	152
7. Фризъ съ фигурами стражей въ Иерусалѣ	286
8. Древне-греческая живопись на вазахъ чернофигурнаго стиля	336
9. Младенецъ умершимъ. Аттичeskій лѣкнезъ берлинскаго музея	381
10. Фризъ Александра, въ константинопольскомъ музеѣ	421
11. Одиссей въ преисподней. Римская стѣнная картина, открытая на Эсквилинѣ	446
12. Сатиръ и вакханка. Помпейская стѣнная живопись, въ неаполитанскомъ музеѣ	578
13. Богиня на драконѣ среди облаковъ. Китайская картина Танъ-Ина	602
14. Японская хромолитографія Гаронбу	747
15. Восточный коверъ XIII столѣтія	784

Черныя картины.

1. Искусство у животныхъ	1
2. Неолитическая керамика	31
3. Древне-американскія постройки	113
4. Жерновприниженіе предъ богомъ Кукулканомъ	179
5. Древне-египетскіе орнаменты	184

6. Гипостильная зала въ Карнакскомъ храмѣ	172
7. Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастерства	246
8. Ксерксова зала въ Персеполи	283
9. „Паладина“ и храмъ Персеидона въ Персеполи	298
10. Древне-греческая живопись на вазахъ. Табл. I	311
11. Древне-греческая живопись на вазахъ. Табл. II	335
12. Фронтоныя скульптуры Эгинскаго храма Аены	347
13. Храмъ Зевса въ Олимпіи, по изслѣдованію и реставраціи Дёрфеля	367
14. Скульптурныя группы фронтона Олимпійскаго храма Зевса	400
15. Сцены борьбы лапидовъ съ кентаврами. Метопы аеинскаго Парсеопона, хранящіяся нынѣ въ Британскомъ музеѣ	421
16. Части Парсеопонскаго фриза (Панаэнейское торжественное шествіе)	432
17. Фигуры, входившія въ составъ группы восточнаго фронтона Парсеопона, нынѣ въ Британскомъ музеѣ	424
18. Іо, Аргусъ и Меркурій. Стѣнная живопись, найденная на Палатинѣ, въ Римѣ; произведеніе вѣроятно Никея	439
19. Битва Александра Македонскаго съ Даріемъ. Мозаичная картина, найденная въ Сава del Fauno, въ Помпей, и хранящаяся въ неаполитанскомъ музеѣ	440
20. Гермесъ Праксителя (съ добавкою утраченныхъ частей, сдѣланною Гюмомъ), въ дрезденскомъ Альбертинумѣ	458
21. Мраморныя воспроизведенія греческихъ скульптуръ эпохи Праксителя и слѣдовавшаго за нею времени	461

	Стр.
22. Фрагменты Пергамскаго фриза: Борьба боговъ съ гигантами	501
23. Триумфальныя ворота Тиверя, въ Оранжъ	561
24. Ионическія колонны храма Сатурна, въ Римѣ	563
25. Коллизой и Павтеонъ, въ Римѣ	564
26. Видъ чрезъ арку Адриана на колонны Олимпейона, въ Аеннахъ	567
27. Стѣны „четвертаго стиля“ въ Помпеѣ	579
28. Сѣверное языческое искусство отъ галльштатской ступени до времени викинговъ	611
29. Индійское искусство. Табл. I	654
30. Индійское искусство. Табл. II	664
31. Байонская пагода близъ Ангкора, въ Сіамъ (роставрація)	675
32. Китайское зодчество	679
33. Китайская живопись	686
34. Надгробная мечеть Каитъ-Бей въ Каирѣ	763
35. Магританская архитектура	766
а. Внутренность большой мечети въ Кордовѣ	
б. Главный фасадъ Альказара въ Севильѣ	
в. Львиный дворъ въ Альгамбрѣ	
г. „Зала суда“ въ Альгамбрѣ	

Рисунки въ текстѣ.

Кремневая острія древнѣйшей каменной эпохи	10
„Венера Брассампуа“	12
Неолитическія фигуры, рисованныя на рогахъ сѣвернаго оленя и мамонтова бивня	13
Иллюстрація изображенія животныхъ, относящаяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ	14
Орудія древнѣйшей каменной эпохи съ дивейными украшеніями	17
Орудія позднѣйшей каменной эпохи	21
Предметы украшенія позднѣйшей каменной эпохи	22
Южно-шведскій дольмень	24
Усыпальница съ ходомъ въ нее, близъ Фалькенинга	25
Могильный склепъ въ видѣ ящика	26
Неолитическія фигуры людей	28
Схема меандра	32
Коллоргскій камень. — Сардинскій менгиръ	37
Стоунхенджъ близъ Сатнебери, въ Рокной Англіи	38
Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ Тепеби, въ Богуслѣнѣ	39
Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ въ Богуслѣнѣ, изображающіе суда съ ихъ экипажемъ	40
Развитіе цельты бронзовой эпохи	40
Мечи бронзовой эпохи	41
Венгерскія фибулы	42

Южно-шведскій бронзовый шить съ украшениями	42
Богемскій ручной шить	43
Украшенія на верхне-баварской нагрудной пластинкѣ изъ листовой бронзы	43
Вестготландскій височій сосудъ	44
Датскій шиль, украшенный изображеніемъ корабля	44
Ножи бронзовой эпохи	45
Урны въ видѣ домовъ I бронзовой эпохи	47
Урны въ видѣ домовъ II бронзовой эпохи	47
Лицевидныя урны бронзовой эпохи	48
Дарслубская урна	49
Аммонитъ	49
Эхинитъ	50
Белемнитъ	50
Узоръ на снѣгѣ гадюки	51
Махаонъ	51
Мастера	52
Австралийскіе, сѣверные и въ раковинахъ улитокъ орнаменты въ видѣ члениковъ	56
Австралія. Фигуры	57
Кусокъ шкуры австраліиской змѣи <i>Morella agusta fasciolata</i>	57
Австралія. Кая картина на стѣнѣ пещеры	58
Корну, австраліискій рисунокъ на камнѣ	58
Бушменскіе орнаменты на бивнѣ слона близъ Гермона	59
Бушменскій рисунокъ слона	60
Коромысло эскимосскаго сверла съ изображеніемъ звѣринныхъ шкуръ	62
Эскимосская головная повязка, украшенная пластическими головами тюленей	62
Мать и дитя, пластическая работа чукчей	63
Тюлень, лежащій на снѣгѣ	64
Свалная постройка въ Аннапато	66
Фигура предка, съ залива Гильбинка	68
Животная орнаментика сѣверо-запада Новой Гвинее	69
Полемитъ, суровое ремесло плетень	72
Рисунокъ на ново каледонской бамбуковой трости	73
Древній полинезійскій височій сосудъ съ изображеніемъ лица	75
Ново-зеландская фигура мужчины	76
Орнаменты Голландскихъ плетень	77
Платформа съ каменною фигурою, на остр. Пасхи	78
Тотемный столбъ индѣйскаго племени гайда	80
Сѣверо-американскія рисунки изъ дерева	83
Индійское изображение, украшенное глазами	84
Рисунки на столбахъ у племени ауате	87
Бакаирскіе орнаменты	88
Хизиды Маруто Мамбундскаго царства	88

	Стр.		Стр.
Хижина племени монбутту	91	Статуи Сены и Незы	157
Фигура женщины-предка у негровъ бопго	92	Известняковая статуя Раготепы и Не- ферть	158
Дверица створки изъ дома вождя въ Эбрэ	93	„Писецъ“, египетская известняковая статуя	159
Рукоятка бетшванской ложки въ видѣ жирафа	95	Такъ называемый „Сельскій старо- ста“	160
Бронзовая пластинка изъ Бенина	96	Постепенное развитіе египетской ко- лонны въ эпоху средняго царства	161
Каменный наконечникъ зулусской трубки съ орнаментомъ въ видѣ плетенія	98	Гелиополийскій обелискъ, близъ Каира	162
Африканскій орнаментъ въ видѣ яще- рицы	99	Гранитная статуя Нюфритъ	163
Баттакскій волшебный жезлъ	100	Гизехскій сфинксъ	164
Баттакскій домъ	101	Статуя царя Гора	165
Кланганскіе и аянскіе предѣлы	102	Часть золотого убора принцессы Гаторъ-Сатъ	166
Даякскій княланъ	103	Планъ надгробнаго храма Рамсеса III въ Мединетъ-Абу	167
Даякскій щитъ	104	Развитіе египетскихъ колоннъ эпохи новаго царства	169
Рукоятка меча съ остр. Явы	104	Колонны: а) съ колокообразною ка- пителею, въ Карнакѣ, и б) съ надмо- щникомъ, въ Сетите	170
Орнаментъ, состоящій изъ завязковъ и волютъ, съ остр. Суматры	105	Група колоннъ храма Амона въ Кар- накѣ	172
Орнаментъ на даякскомъ гробѣ	105	Развалины джосротаго храма	173
Малайскія узорчатныя полосы	106	Фасады малыхъ доу-семельскихъ храмовъ	175
Сайильскій храмъ-дворецъ, въ Юкатанѣ	114	Амситотъ IV (Шуень-этепъ) и его супруга	177
Перуанскія и мексиканскія статуи	116	Угравъный живописный полъ въ Темпль-де-Амаритъ	178
Древне-американская статуя	117	Овиванская стѣнная живопись эпохи новаго царства	179
Рельефъ изъ Паленке	118	Судъ надъ умершимъ	180
Человѣческая голова въ пасти змѣи, скулытурное произведеніе изъ Тулы	119	Статуя Мемнона близъ Мединетъ-Абу	181
Колоссальная статуя т. наз. Бататиндо	121	Статуя Сенъ-Мута	182
Мексиканскіе и перуанскіе суды	122	Фанеская статуэтка Беса, играющая на арфѣ	183
Погребальная таблица изъ Аик-некаго некрополя	124	Бронзовая статуэтка царицы Куро- мамы	183
Перуанскіе орнаменты, изображающіе формы птицъ	125	Древне-египетская деревянная ложка	184
Манисовыя плоды и листья въ орна- ментѣ на одной мексиканской вазѣ	126	Дюритовая статуя фараона Хефрена	185
Перуанскіе орнаменты	127	„Павильонъ“ Нектабео	186
Крестообразная крестъ	127	Голова египетской статуи, изваянной изъ чернаго камня	187
Реставрація храма Хона, въ Оивахъ	131	Могильный склепъ въ Урѣ	188
Рельефъ съ ливтками лотоса, въ одной изъ гробницъ 6 династии	134	Сводчатый водосточный каналъ въ Нинпурѣ	190
Рельефъ съ панирусомъ, въ одной изъ гробницъ 4 династии	135	Стѣнное украшеніе въ Варкѣ	193
Панирусовидная колонна, изъ Кар- нака	136	Планъ дворца царя Гудеа въ Телло	193
Лотосовидная колонна	137	Древне-халдейскія цилиндрическія пе- чати	194
Визуальный рельефъ Абидосскаго храма	138	Халдейскій рельефъ съ ленточнымъ орнаментомъ	195
Група Пта-Мамъ, въ Берлиненскомъ музее	140	Рельефъ царя Нарамъ-Сина	196
Священный садъ, изображеніе въ од- ной изъ гробницъ Этебхи	143	Обломокъ древне-халдейской дуго- образной каменной отдѣлки стѣны	197
Планъ храма Сфинкса, близъ Гизе	146	Военная сцена на „стѣлѣ коридора“ царя Каннаду	198
Цилиндръ въ видѣ храма Сфинкса, близъ Гизе	147	Сиданная статуя Гудеа, найденная въ Телло	199
Саккарская уступчатая пирамида	148	Стоящая статуя Гудеа, найденная въ Телло	200
Дашурская пирамида	149	Головы, найденныя въ Телло	201
Хеопсова пирамида	150	Древне-халдейская женская статуя	201
„Дверь, посвященная“ одного изъ мастеровъ въ Гизе	151		
Развитіе египетской капители	152		
Стѣна Схирри	154		
Стѣна въ усыпальницѣ Ти	155		
Статуя Метена	156		

	Стр.		Стр.
Каменная ваза царя Гудеа съ изображеніемъ жезла, обвитого змѣями	202	Микенская золотая погребальная маска	244
Древне-халдейская бронзовая фигура женщины	203	Троянскій свинцовый идолъ	244
Древне-вавилонскій рельефъ	204	Бронзовая женская статуэтка микенскаго времени	245
Межевой столбъ Навуходоносора	205	Воины на одной изъ микенскихъ могильныхъ стѣлъ	246
Рельефъ: Поклоненіе богу солнца	206	Обломокъ микенской вазы съ изображеніемъ воиновъ	246
Рельефъ изъ дворца Санхериба въ Куянджикъ	208	Полинь. Микенская золотая бляха	247
Бронзовый рельефъ изъ Балабата	210	Микенская золотая бляха въ формѣ листа	247
Ассирійскій рельефъ изъ Нируда	211	Глиняная ваза изъ Талиса	249
Капитель въ видѣ приплюснутаго шара, изъ Хорсабада	211	Микенская глиняная ваза	250
Ассирійскій крылатый сфинксъ, подставка подъ колонною	212	Развалины храма въ Амриѣ	253
Ассирійскіе крылатые кони и священное дерево	212	Вавилонская монета	254
Ассирійскій орнаментъ съ плетеніемъ и гранатовыми яблоками	213	Надгробная башня въ Амриѣ	254
Крылатый дискъ солнца съ ассирійскимъ божествомъ	213	Навосская монета	255
Священное дерево и божества съ орлиною головою	214	Вытисненное изъ золотого листа изображеніе храма, найденное въ Микенахъ	255
Крылатый левъ изъ дворца Ассура-сириала	217	Кипрская капитель	256
Охота на льва, нимрудскій рельефъ	218	Кипрская капитель	256
Статуя Ассура-сириала	220	Финикійская иоаннискская плита	257
Фрагментъ рѣзбы изъ слоновой кости, найденный въ сѣверо-западномъ дворцѣ, въ Нирудѣ	221	Финикійскія иоаннискскія плиты	257
Черный обелискъ Сальма-асира II	222	Финикійскія плиты изъ храма	258
Реставрація хорсабадскаго храма	223	Саркофагъ Хаммулсара	258
Скульптурное украшеніе южныхъ воротъ хорсабадскаго дворца	224	Кипрскія статуи изъ ассириискимаго стиля	259
Стѣнная отдѣлка въ дворцѣ, съ изображеніемъ хорсабадскаго дворца	225	Кипрскія статуи изъ ассириискимаго стиля	260
Голова ассириискимаго царя	226	Кипрскія статуи въ греческомъ стилѣ	261
Каменный, карий и карий изъ Хорсабада	227	Финикійская серебряная чаша, найденная въ Палестинѣ	262
Бронзовый столбъ изъ Нируда	228	Египетскій рельефъ изъ Сиддширли	265
Санхерибъ, царица и слуга	229	Идіійская монета	268
Дикій порогъ изъ дворца Санхериба въ Нинивѣ	230	Ассирійскій рельефъ съ изображеніемъ древне-армянскаго храма съ фронтономъ	269
Сцена охоты. Куянджикскій рельефъ	231	Гробница Мидаса во Фригійи	270
Садъ съ дикими звѣрями. Куянджикскій рельефъ	232	Горная гробница въ Гамбаркайѣ	270
Левъ, прыгающій кровь. Куянджикскій рельефъ	232	Ликійская горная гробница съ трехугольнымъ фронтономъ	271
Царь, нимрудскій въ винтрапной одеждѣ. Куянджикскій рельефъ	233	Ликійская горная гробница со стрельчатымъ фронтономъ	272
Известняковый обломокъ изъ Эль-Насра	233	Гробница Кира близъ Мешедъ-и-Мургаба	275
Слуга съ собакою. Ново-вавилонскія терракотовая пластинка	234	Ваза персидской колонны изъ Пасаргада	276
„Львиныя ворота“ въ Микенахъ	239	Рельефъ Кира въ Пасаргадахъ	277
Планъ Тириискаго дворца	240	Царская гробница въ скалѣ близъ Накшъ-и-Рустема	278
Албастровый фронтъ Тириискаго дворца	241	Сложная персидская колонна изъ персепольскихъ пропилеевъ	280
Узоръ въ видѣ ленты, образующей спираль	242	Царь на тронѣ	282
Кипрскія рѣзные камни	242	Капитель съ единорогами, изъ Ксерксовою залы въ Персеполь	283
Колонна „Сокровищницы Атрея“ въ Микенахъ	243	Дамиянъ, воцмше дара Персепольскій рельефъ	284
Кусокъ потолка кули-образной усыпальницы въ Орхоменѣ	243	Кипарисы и пальмы. Персепольскій рельефъ	284
		Капитель колонны изъ Сузы	285
		Фронтъ съ фигурами львовъ, изъ Сузы	286
		Сузскія напольныя и настенныя	287
		Различные капители колоннъ Персеона, въ Олимпии	295
		Планъ Персеона, въ Олимпии	296

	Стр.		Стр.
Антаблементъ храма С въ Селинунтъ	297	яній Пиастратовскаго храма этой богини въ афинскомъ акрополѣ . . .	352
Развитіе капителей архайческихъ дорическихъ колоннъ	298	Фигуры боговъ, скульптура сокровищницы сифносцевъ въ Дельфахъ . . .	353
Часть храма въ коринфскомъ кремлѣ	302	Метопъ сокровищницы афинянъ въ Дельфахъ	354
Терракотовое украшеніе храма С въ Селинунтъ	303	Надгробная стела Алксенора	355
Терракотовый карнизъ сокровищницы гелойцевъ въ Олимпіи	303	Битва Геракла съ Тритономъ	356
Терракотовый карнизъ одного изъ позднѣйшихъ селинунтскихъ храмовъ	304	До-эгинская фигура мальчика	356
Тесбійская капитель, изъ Неандрія	304	Аполлонъ, найденный въ Пьембино . . .	357
Колонна и антаблементъ іоническаго храма въ Пріентъ	305	Аполлонъ, найденный въ Помпеѣ	359
Киматіи: дорическій, іоническій, лесбійскій	307	Реставрація одного изъ древнѣйшихъ греческихъ театровъ	361
Ваза дипилонскаго стиля	310	Планъ олимпійскаго булеверія	362
Родосское блюдо Эвфорба	312	Сокровищница сикюнцевъ въ Олимпіи . . .	364
Клазоменскій саркофагъ	313	Естественные прилестники акаеа	365
Битва Геракла съ кентаврами, живопись на древне-греческомъ сосудѣ для мази	313	Воспроизведенія акаеа въ греческой росписи вазъ и на надгробныхъ стелахъ	366
Беоійская глиняная фигура	315	Декоративно стилизованный прилестникъ акаеа въ Эрмитажѣ . . .	366
Аттическая статуэтка слоновой кости	316	Египетская чашевидная капитель времени новаго царства	367
Древне-греческая бронзовая группа животныхъ	316	Коринфскія капители храма Аполлона въ Фигалей	367
Древняя сфинксовая бронзовая пластинка	317	Реставрація коринфская капитель изъ стеладра	367
Олимпійская священная чаша	319	Планъ храма Зевса въ Олимпіи	368
Древне-греческія женскія статуи	319	Храмъ Посейдона въ Пестумѣ	369
Голова Геры, найденная въ Олимпіи	321	Планъ храма Зевса въ Акрагасѣ	370
Пройонскій Аполлонъ	322	Атлантъ изъ храма Зевса въ Акрагасѣ	370
Орхоменскій	322	Развалины афинскаго Партеона	371
Аполлонъ Ѳерскій	323	Планъ храма Аполлона близъ Фигалей, въ Аркадіи	372
Аполлонъ Тенейскій	323	Капитель колонны и фризы храма Аполлона близъ Фигалей, въ Аркадіи	372
Аполлонъ Дипилонъ	324	Храмъ на рыночной площади въ Афинахъ (Безеяонъ)	373
Трихалонъ изъ Пестума, изъ скульптурнаго украшенія одного древне-афинскаго фронтона	325	Планъ протейскаго Мисеанкла въ афинскомъ акрополѣ	375
Гераклъ, изъ одной керосовы	325	Капитель колонны въ процилеяхъ Мисеанкла	375
Афина, Пегей и Мелюса	326	Капитель колонны храма "Бенкридой Побѣды" въ Афинахъ	376
Летящая афина храма Артемиды	327	Пестолъ Эрехеяона въ афинскомъ акрополѣ	376
Ваза колонны храма Геры на остр. Самосѣ	328	Видъ разваливъ Эрехеяона съ южной стороны	377
Эгинскій храмъ Аены	329	Ваза колонны сѣвернаго портика Эрехеяона	378
Стела Лизоя	332	Капитель колонны сѣвернаго портика Эрехеяона	378
Чаша Аркезилая	333	Остатки аркадатовъ	382
"Ваза Франсуа"	334	Орфей	383
Битва Геракла съ немейскимъ львомъ	335	Детское прилестие Пингедии	388
Делосская Никѣ	339	Битва Геракла съ Геріонеемъ	389
Гигантъ, одна изъ фронтовыхъ скульптуръ сокровищницы мегарцевъ	340	Планъ на одной изъ чашъ Ойтропы . . .	390
Сидящая Афина, быть можетъ, Эндойя	341	Чаша Созія	390
Надгробная стела Аристіона, произведеніе Аристокла	342	Развитіе изображенія ногъ и ступней въ греческой живописи на вазахъ	391
Мосхофоръ	343	Развитіе изображенія одежды въ греческой живописи на вазахъ	392
Нагой мальчикъ	344	Праздникъ Вакха	393
Бронзовая статуэтка, копія съ милетскаго Аполлона Каппа	345		
Аттическая олимпійская женская статуя архайческаго стиля	348		
Женская статуя Антенора	349		
Аттическая статуя мальчика	350		
"Убійцы тирановъ"	351		
Голова Аены, изъ фронтовыхъ изва-			

	Стр.		Стр.
Такъ называемый Омфаль-Аполлонъ афинскаго музея	344	Гермесь, Эвридика и Орфей. Греческій рельефъ V-го стол. до Р. X.	429
Аполлонъ кассельскаго типа, въ Лувр- скомъ музеѣ	395	Гегезо съ ея служанкою. Аттическій надгробный камень V-го стол. до Р. X.	430
Мальчикъ, вынимающій у себя изъ ноги занозу	396	Вельможа, возлежащій за обѣдомъ. Рельефъ на короткой сторонѣ „Сарко- фага сатрана“	431
Копія Дискоболо Милона въ palazzo- Линчелотти, въ Римѣ	398	Планъ Фолоса въ Эпидаврѣ	432
Латеранскій Марсій	399	Ионическій фасадъ одной изъ ликій- скихъ горныхъ усыпальницъ	433
Геракль, Атласъ и нимфа, метопъ храма Зевса въ Олимпии	402	Рельефъ одной изъ колоннъ храма Артемиды въ Эфесѣ	434
Зевсъ и Гера	403	Олимпійскій Филиппейонъ въ разрывѣ	435
Мраморное воспроизведеніе Аины- Паренейскія Фидія	405	Хорагическій памятникъ Ли-зикрата въ Афинахъ	436
Мраморная монета съ изображеніемъ Олимпійскаго Зевса Фидія	406	Коринфская капитель памятника Ли- зикрата	437
Мраморный Аполлонъ музея термъ въ Римѣ	407	Мраморныя сѣдалища театра Діониса въ Афинахъ	438
Мраморная Аина дрезденскаго Аль- бертинума	408	Планъ театра въ Эпидаврѣ	438
Амазонка Маттеи, статуя Ватикан- скаго музея въ Римѣ	409	Одиссей узнаетъ Ахиллеса черезъ черея Ликомея	441
Амазонка неаполитанскаго музея	410	Пестумская стѣнная живопись	446
Перикль, бюстъ Британскаго му- зея	410	Вракъ Нелея съ метисомъ. Греческая вазона, живопись IV-го стол. до Р. X.	447
Ранняя амазонка капитольскаго типа, мраморная копія въ Ватиканскомъ музеѣ	411	Гетта и Фриксъ, живопись Ассетея на вазѣ	448
Арестъ Боргезе Луврскаго музея въ Парижѣ	412	Фриксъ съ младенцемъ-Плутосомъ. Мраморная статуя Кифариста въ миланской галлереѣ	449
Метатель диска, мраморная статуя Ватиканскаго музея	413	Платонъ, бюстъ Ватиканскаго музея, вѣроятно, копія съ Силаніона	450
Греческая статуя Аполлона въ кадильбрѣ въ дрезденскомъ Аль- бертинумѣ	414	Головы изъ фронтонной группы храма Аины-Алеи въ Тегей, работы, вѣро- ятно, Скопаса	451
Архитамъ, мраморный бюстъ неаполи- танскаго музея	415	Мавзоль. Колоссальная статуя Нины Фрагментъ фриза восточной стороны галикарнасскаго мавзолея	453
Эвриклъ, мраморный бюстъ неаполи- танскаго музея	415	Женская голова въ стилѣ Скопаса, найденная въ афинскомъ акрополѣ	454
Копію съ в. мраморная статуя деа- ны въ Луврѣ	416	Аполлонъ Кинаредъ, статуя Ватикан- скаго музея	454
Бронзовый бюстъ Аполлонія въ неа- политанскомъ музеѣ	417	Арей Людовизи, статуя музея Буон- компаньи, въ Римѣ	455
Мраморная амазонка коринфскаго музея	417	Три музы, мантинейскій рельефъ, исполненный въ мастерской Прак- сителя	458
Диадуменъ, мраморная статуя мадрид- скаго музея	418	Гетта и Фриксъ, живопись Ассетея на вазѣ	459
Посейдонъ, римскаго археологиче- скаго музея	419	Киндская монета съ изображеніемъ Афродиты Праксителя	459
Летящая Никѣ Пэонія изъ Менде, по реставраціи Рюма, находящаяся въ дрезденскомъ Альбертинумѣ	420	Эрмъ Ченточелле, статуя Ватикан- скаго музея	460
Посейдонъ, Аполлонъ и Артемида, рельефная группа изъ восточной части Паренейскаго фриза	423	Гетта и Фриксъ, живопись Ассетея на вазѣ	460
Битва грековъ съ амазонками, часть мраморнаго рельефнаго фриза, укра- шающаго соборъ храмъ Аполлона въ Фигалейѣ	425	Нюба и ея младшая дочь, фигуры изъ флорентійской группы Нюбидъ	461
Женщина, развязывающая у себя на ногѣ сандалию. Мраморный рельефъ балюстрады храма Никѣ-Аптеросъ въ Афинахъ	427	„Венера Капуанская“	462
Неренда. Мраморная фигура изъ на- матника переиздана въ Ксанѣ	428	Богъ свѣта Гипиосъ, мраморная статуя мадридскаго музея	463
		Группа статуя въ флорентійскомъ музеѣ Уффици	463
		„Саркофагъ съ изображеніемъ женщинъ“	464

„Аполлонъ въ скалахъ“ (Гармония)	Стр.
Ватиканскаго музея	548
„Молодая женщина въ кинтиль- ности“ (картина Александра	550
Музей въ Помпеи, въ неаполитанскомъ музее	551
Галерея виллы Фарнезской	552
Куполъ храма Аполлона въ Помпеи	553
Аполлонъ, одинъ изъ остатковъ скульп- турнаго украшения фронтона въ храмѣ Аполлона въ Помпеи	554
Галерея виллы Фарнезской	555
Галерея виллы Фарнезской	556
„Маско сатис“ въ Римѣ	557
Часть театра Марцелла, въ Римѣ	558
Отдѣлка стѣны въ здании Эммануэля, въ Помпеи	559
Триумфальныя ворота Тита, въ Римѣ	560
Планъ римскаго Пантеона	561
Планъ термъ Каракаллы въ Римѣ	562
Фигурная канитель изъ термъ Кара- каллы въ Римѣ	563
Планъ базилики Максенція	564
Аркатуры на императорскомъ дворцѣ Доклетіана въ Салонѣ	565
Небольшой круглый храмъ въ Помпеи	566
Планъ небольшого храма въ Помпеи	567
Бальбекъ	568
Стержень колонны въ Помпеи	569
Стержень колонны въ Помпеи	570
Стержень колонны въ Помпеи	571
Стержень колонны въ Помпеи	572
Стержень колонны въ Помпеи	573
Стержень колонны въ Помпеи	574
Стержень колонны въ Помпеи	575
Стержень колонны въ Помпеи	576
Стержень колонны въ Помпеи	577
Стержень колонны въ Помпеи	578
Стержень колонны въ Помпеи	579
Стержень колонны въ Помпеи	580
Стержень колонны въ Помпеи	581
Стержень колонны въ Помпеи	582
Стержень колонны въ Помпеи	583
Стержень колонны въ Помпеи	584
Стержень колонны въ Помпеи	585
Стержень колонны въ Помпеи	586
Стержень колонны въ Помпеи	587
Стержень колонны въ Помпеи	588
Стержень колонны въ Помпеи	589
Стержень колонны въ Помпеи	590
Стержень колонны въ Помпеи	591
Стержень колонны въ Помпеи	592
Стержень колонны въ Помпеи	593
Стержень колонны въ Помпеи	594
Стержень колонны въ Помпеи	595
Стержень колонны въ Помпеи	596
Стержень колонны въ Помпеи	597
Стержень колонны въ Помпеи	598
Стержень колонны въ Помпеи	599
Стержень колонны въ Помпеи	600

[illegible]

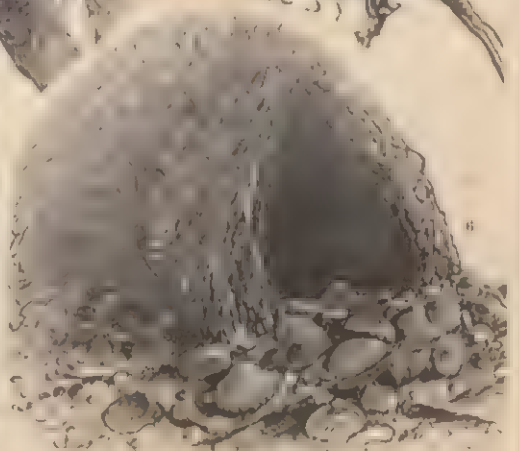
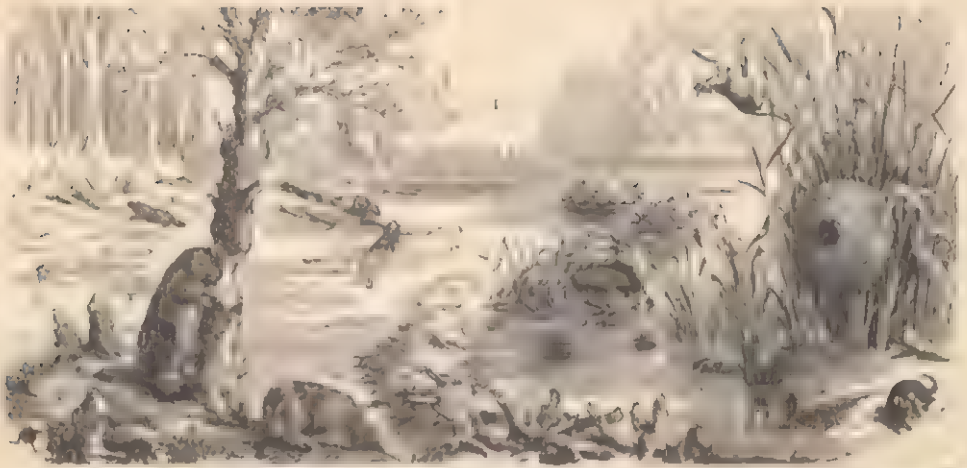
	Стр		Стр
Ступа въ Санчи	646	Китайская фарфоровая тарелка періода Кіень-Лонга, изъ собранія Мессажё, въ Парижѣ	707
Планъ пещернаго храма въ Карли	647	Бронзовая портретная фигура великаго лама, въ берлинскомъ музеѣ	709
Фасадъ пещернаго храма въ Насикъ	648	Японская загородка двери, орнаментированная хризантемами, въ одномъ изъ храмовъ Кіото	712
Внутренность храма въ Карли	649	Задняя сторона стариннаго японскаго металлическаго зеркала изъ Нары	714
Слѣды ногъ Будды, амаваратскій рельефъ	650	Японскій храмъ близъ Осаки	715
Цвѣточный орнаментъ на одной изъ пиллястръ ступы въ Санчи	652	Торія храма Іейаса въ Никко	716
"Каиласа" въ Элморѣ	658	Японское печь въ видѣ улитки, произведеніе Тадатоши, въ собраніи Ыннга	717
Планъ храма въ Аивуллі	659	Японская чашка меча съ журавлями, въ гамбургскомъ художественно-промышленномъ музеѣ	717
Планъ храма въ Питтадуль	659	Три первыхъ маіеры китайско-японскаго рисованія	719
Разрѣзъ "черной" пагоды въ Карнакъ Женская статуя изъ одного буванесварскаго храма	661	Японская чернильница съ инкрустацией	720
Часть гулабидскаго храма	662	Деревянный "храмочный сержанъ" въ Нары	721
Всадники, замѣняющие собою пиллястры въ большой сирипгамской пагодѣ	663	Буддское божество въ японскій картонъ, рисоваемый Кайаоку (собственнѣе съ одного жетнаго лица въ Митано)	722
Натюрмортъ съ серебряною проволочною инкрустацией	665	Среднеазиатскій садикъ, картина школы Госо	723
Рельефъ богобудорскаго храма	670	Гравюра на деревѣ изъ "Легонъ-Яматогиджи" Сукенобу (1742 г.)	724
Богобудорскій Будда	671	Колоссальная бронзовая статуя сидящаго Будды, въ Камакурѣ	725
Колонна большой ангкоръ-ватской пагоды	673	Деревянная статуя согуна Індееоши, произведеніе Китакири	727
Рельефъ на стержнѣ одной изъ колоннъ большой ангкоръ-ватской пагоды	674	Ландшафтъ Сесіиу въ китайскомъ родѣ	728
Китайскія почетныя ворота: пятипролетныя ворота при входѣ къ гробницамъ династіи Мингъ	680	Святой со львомъ. Картина Чо-Денсу Даймю верхомъ на козѣ. Картина Митеонобу	729
Богъ долголѣтія, китайскія жирониковая статуетка	682	Главные ворота храма Іейаса въ Никко	731
Китайскіе орнаменты	684	Чашка меча съ лангустами, работа Кинаи	732
Древне-китайскій бронзовый сосудъ династіи Хангъ	687	Чашка меча съ цвѣтами, работы Іейю	732
Древне-китайскій бронзовый сосудъ династіи Чоу	688	"Дождь", ландшафтъ Таніу	733
Древне-китайскій деревянный сосудъ въ видѣ ланца	688	Летящіе утки, рисунокъ Корина, изъ одного японскаго сочиненія	734
Рельефъ Пандиты-пана	689	Деревенская сцена, живопись Ичо	735
Рельефъ У-че-пана	691	Японское фарфоровое блюдо Морикаге Кіотское издѣлье. Глиняный сосудъ Нинсен	738
Панцирь изъ фарфоровой башни (теперь разрушенна)	692	Старинная саясумская ваза	738
Китайская бронзовая статуя Будды въ музеѣ Чернуски, въ Парижѣ	694	"Поэтесса Камати", печь Мивы Старшаго	739
Лао-тсе, китайская бронзовая группа въ музеѣ Чернуски, въ Парижѣ	695	Синица и жукъ, живопись Окіо	740
Фарфоровая ваза династіи Сунъ или Юань, изъ собранія Фульда, въ Парижѣ	698	Обезьяна, картина Созена	741
Ворота со сводомъ въ пайкаускомъ проходѣ	699	Японскіе аиробана, политиваки Ёкусан	744
Птицы и плоть, живопись Уангъ-Ли-Чена	701	Журавль и гора Фуджи, политиважъ Гокусан	745
Китайская ваза періода Сіуанъ-те, изъ собранія Дю-Сартеля въ Парижѣ	702	Рисованіе политиваки, рисунокъ Окаки Буря, хромофотография Гирошиге	746
Китайская ваза періода Чингъ-гоа, изъ собранія Вертелё, въ Парижѣ	703		
Китайская ваза періода Чингъ-гоа, изъ собранія Ворелли, въ Парижѣ	704		
Глѣлая фарфоровая фигура богини Куанъ-Йинъ	705		
Китайская тарелка періода Хангъ-ги, изъ собранія Дю-Сартеля, въ Парижѣ	705		
Левъ Фо, фолетовая китайская фарфоровая фигура періода Хангъ-ги	706		

Стр.	Стр.
Капитель съ дугою разной подставкой, изъ константинопольской Св. Софїи	753
Колонны Львинаго двора въ Аль- таморѣ	754
а Египетская стрѣльчатая арка	755
б Мавританская подковообразная арка	755
в Индійская килевидная арка	755
Каирскіе сталактиты	756
Каирскіе капители, украшенныя ста- лактитами	756
Арабскій орнаментъ, состоящій изъ сплетающихся между собою много- угольниковъ, въ мечети султана Гас- сана, въ Каирѣ	757
Кушакъ борта въ мечети Ибнъ-Тулуна, въ Каирѣ	757
Арабеска съ пѣвтами	758
Арабеска съ куфическими письменами	758
Планъ мечети Амру, въ Каирѣ	759
а Арабеска изъ мечети Ибнъ-Ту- луна въ Каирѣ	761
б Передѣлка этого узора обратно въ греческій	761
Планъ мечети султана Гассана въ Каирѣ	762
„Алебастровая“ мечеть Могаммеда- Али въ Каирѣ	764
Сирийско-египетская фаянсовая ваза съ металлическимъ отблескомъ	765
Павильонъ „Кубы“, близъ Палермо	773
Внутренность церкви „Санта-Марія- Ла-Бланка“ въ Толедо	774
Турецкая фаянсовая тарелка	778
Разрѣзъ узникальниды Хата Бенде Хана	780
Разрѣзъ большой царской мечети въ Испаніи	782
Древне-персидскій изразецъ съ золо- тистымъ отблескомъ	784
Миниатюра, изображающая верховъ на конѣ, персидская миниатюра	787
Кутубъ-Минарь въ Старомъ Дели	791
Галерея со колоннами при мечети близъ Кутубъ-Минара, въ Старомъ Дели	792
Таджъ-Магалъ, въ Аггре	796

<http://nucl.kiev.ua/>

Объясненіе рисунковъ этой таблицы.

- | | |
|-------------------------------|---------------------------------|
| 1. Жизнь бобра и мыши-карлика | 5. Постройка термитовъ въ раз- |
| 2. Колонія гнѣздъ ткача. | рѣзѣ. |
| 3. Гнѣздо пертвичи. | 6. Увѣселятельная жизнь австра- |
| 4. Гнѣздо славки. | лійскаго шалашника. |



Т-во. Просвѣщеніе въ Сиб

Искусство у животныхъ.
Рисунки Генриха Морена съ натуры

а что эти основы одинаковы какъ для птичьяго, такъ и для человѣческаго уха, доказываютъ напр. сифири, которые, при надлежащемъ обученіи, привыкають насвистывать аріи, сочиненныя человекомъ, причемъ сохраняють ихъ ритмъ и тонъ.

Но въ области образныхъ искусствъ дѣло обстоитъ нѣсколько иначе. У животныхъ мы нигдѣ не находимъ ни мафѣйныхъ понятій ваянія или живописи, — другими словами, не находимъ такого упражненія, которое было бы направлено къ воспроизведенію видимыхъ предметовъ. Следовательно, эти области искусства, во многихъ отношеніяхъ самыя важныя и существенныя области искусства въ тѣсномъ смыслѣ, для животныхъ совсѣмъ недоступны. За то производимое нѣкоторыми животными зодчество часто столь поразительно, что можетъ поколебать установившіяся понятія о различіи способностей людей и животныхъ.

Какъ извѣстно, многія наѣкомыя достигаютъ изумительныхъ результатовъ при постройкѣ своихъ жилищъ. Прежде всего укажемъ на ось и пчелъ, особенно же на пчелъ, живущихъ въ ульяхъ. Устраиваемая этими наѣкомыми изъ самоцѣльнаго воска соты и ячейки для выращиванія потомства и для собиранія запасовъ меда представляютъ собою удивительно искусныя сооруженія. Какой порядокъ, какое предусмотрительное распредѣленіе мѣста въ каждомъ кускѣ соты! Какая правильность въ каждой ячейкѣ, составленной изъ шести почти равныхъ граней съ пирамидальнымъ цномъ! Затѣмъ, обратимъ вниманіе на муравьевъ, жилище которыхъ представится снаружи, правда, только неправильною кучею, но внутри простирается иногда на нѣсколько метровъ подъ поверхностью почвы и представляетъ собою чрезвычайно искусную постройку, состоящую изъ 30-40 этажей, расположенныхъ одинъ надъ другимъ. Съ какимъ трудомъ эти крошечныя животныя сносятъ свои строительные материалы, состоящие изъ кусочковъ дерева, сучковъ, стебельковъ травы, камешковъ и вѣтъ хвойныхъ деревьевъ! Какъ тщательно поперты отгѣльные этажи столбами и перекладинами, длиною иногда до десяти и болѣе сантиметровъ! Какъ искусно укрѣпленъ, при помощи скрещивающихся балокъ, потолокъ большой залы, находящейся въ срединѣ лабиринта! Особеннаго вниманія заслуживаютъ африканскіе термиты, создающіе себѣ общими силами жилища вышиною до 6 метровъ, съ конусообразными кровлями (см. прилагаемую таблицу „Искусство у животныхъ“, фиг. 5). Многие путешественники, видя эти постройки издали, смѣшивали ихъ съ круглыми жилищами сѣверныхъ негритянскихъ племенъ, потому что постройки термитовъ величиною свою нѣмного превосходятъ эти человѣческія жилища и всегда бывають лучше устроены и отгѣланы внутри. Стѣны ихъ, сгѣбленныя изъ земли, глины, камешковъ и частей растений при помощи клейкой слюны, выделяемой термитами, образуютъ твердую, прочную массу, способную защищать отъ всякихъ вѣшнихъ поврежденій всѣ внутренніе ходы, комнаты, покои и залы, служаще для всевозможныхъ, зара-

иѣе предусмотрѣнныхъ цѣлей общественной жизни названныхъ насѣкомыхъ.

Еще ли не еще болѣе поразительны постройки нѣкоторыхъ грызуновъ, напр. мыши-карлика, которая привѣшиваетъ къ камышу свои круглыя гнѣзда, сдѣланныя изъ стебельковъ (та же таблица, фиг. 1); но особенно замѣчательны въ этомъ отношеніи бобры, по крайней мѣрѣ сѣвероамериканскій, строящій для себя жилище изъ палокъ, хвороста и ила у воды, на краю берега (таблица, фиг. 1). Почти круглая или овальная хижина бобра возвышается въ видѣ плоскаго купола; изъ двухъ входовъ въ нее, имѣющихъ видъ неправильныхъ арокъ, одинъ такъ глубоко входитъ въ воду, что не замерзаетъ даже въ самыя суровыя зимы. Еще изумительнѣе хижинъ бобра на землѣ его постройки въ водѣ. Чтобы поддерживать около своихъ жилищъ постоянный уровень воды, бобры устраиваютъ искусственные пруды, отгораживая ихъ настоящими плотинами отъ водъ болѣе высокаго уровня, и наполняютъ ихъ водою при помощи сооружений, напоминающихъ шлюзы, и длинныхъ каналовъ. Въ сѣверной Америкѣ наблюдались плотины приблизительно въ 200 метровъ длины, устроенныя совокупнымъ трудомъ несчетныхъ поколѣній бобровъ. Никакія другія сооруженія животныхъ не походятъ до такой степени на сооруженія человѣка, какъ эти постройки.

Но самыя замѣчательныя здѣянія въ животномъ мірѣ, это нѣкоторыя породы птицъ. Можно простѣдить цѣлый рядъ ступеней искусства пернатыхъ, отъ незначительныхъ и неправильныхъ гнѣздъ однихъ (таблица, фиг. 4) до отлично исполненныхъ, такъ сказать, сверхъ-животныхъ построекъ другихъ. Индѣйскій ткачъ, гнѣзда котораго, по словамъ Дарвина, „почти превосходятъ ткацкія издѣлія людей“, сооружаетъ свое висячее жилище изъ настоящей ткани, сдѣланной изъ твердыхъ стеблей, причемъ устраиваетъ иногда верхнее и нижнее помѣщенія; общедоступныя птицы изъ породы ткачей въ южной Африкѣ строятъ огромныя дворцы-гнѣзда, служащія пріютами для цѣлыхъ обществъ, привѣшиваютъ къ вѣтвямъ деревьевъ (таблица, фиг. 2), а портнихи различныхъ видовъ сшиваютъ свои гнѣзда изъ большихъ листьевъ по всемъ правиламъ искусства (таблица, фиг. 3), причемъ пользуются растительными волокнами или случайно найденными нитками, изготовленными человѣкомъ; говорятъ даже, что онѣ, при началѣ работы, прикрѣпляютъ эти нити посредствомъ узелковъ. Портниха длиннохвостая, водящаяся въ Индіи, сама прядетъ себѣ нити изъ хлопка, работая клювомъ и когтями; итальянская портниха употребляетъ для той же цѣли паутину, обработавъ ее известнымъ образомъ. Наибольшее сходство съ человѣкомъ представляютъ, однако, различнаго рода австралійскіе шалашники, сооружающіе „увеселительныя хижины“ или „дома для игръ“, которые по виду даже не служатъ имъ жилищемъ въ настоящемъ смыслѣ слова. Эти хижины различны по формѣ. Взгляните внимательнѣе на танцевальный закъ *Ptilonorhynchus holosericeus* (таблица, фиг. 6)! Къ полу, состоя-

щему изъ плотно-переплетенныхъ вѣтокъ, прикрѣпляются легкіе, слегка сводчатые ходы, въ родѣ бѣсѣдки, причемъ длинныя стороны этихъ бѣсѣдокъ совершенно закрыты, а короткія открыты. Силетаются эти своды изъ тонкихъ прутьевъ, развѣтвленія которыхъ всегда бываютъ направлены наружу для того, чтобы внутри не было неровностей. Бѣсѣдки всегда украшаются; особенно входы выкладываются самыми яркими и пестрыми украшеніями, какія только могутъ найти птицы. Пестрыя перья другихъ птицъ, лоскутки цвѣтныхъ матерій, издѣлій человѣческихъ рукъ, блестящіе камешки и раковины улитокъ частью раскладываются между сучками, частью рассыпаются на землѣ передъ входомъ. Если эти увеселительные домики, обыкновенно сооружаемые самцами, по мнѣнію большинства естествоиспытателей, наблюдавшихъ жизнь паланинниковъ, строятся единственно для привлеченія самокъ, то можно все-таки сказать, что хижины эти не достигали бы цѣли, если бы птицамъ не доставляли удовольствія такіа пестрыя созданія ихъ фантазіи. Поэтому сторонники Дарвиновской теоріи развитія ссылаются на увеселительные домики австралійскихъ паланинниковъ болѣе, чѣмъ на что-либо другое, для доказательства того, что стремленіе къ искусству, подобно всѣмъ другимъ свойствамъ человѣка, наблюдается также и у существъ, стоящихъ гораздо ниже его.

Мы отнюдь не намѣрены продуцировать выводы изслѣдователей въ этой области и готовы признать, что въ нѣкоторыхъ изъ указанныхъ явленій въ жизни животныхъ замѣчается стремленіе, близкое человѣческому стремленію къ искусству. Но это не мѣшаетъ намъ смотрѣть на это такъ называемое искусство животныхъ съ нашей собственной точки зрѣнія. Преле всего мы не должны забывать, что всѣ примѣры, приводимые въ доказательство существованія у животныхъ склонности къ искусству, составляютъ только исключенія, и что въ области искусствъ, воспринимаемыхъ зрѣніемъ, стремленіе къ играмъ и къ сохраненію вида, повидимому, только у паланинниковъ переходитъ въ настоящее стремленіе къ искусству. Это исключеніе тѣмъ болѣе должно быть относимо къ исключеніямъ, подтверждающимъ общее правило, что обезьяны, животные, самыя похожія на человѣка, не выказываютъ ни малѣйшей способности къ искусству, несмотря на свою склонность къ подражанію.

Но даже и зодчество у животныхъ въ огромномъ большинствѣ случаевъ служитъ только къ удовлетворенію ихъ потребности въ защитѣ, питаніи и размноженіи. Постройки ихъ - чисто утилитарныя сооруженія, обыкновенно не представляющія даже и основныхъ началъ художественной пропорциональности, безъ которой постройка самого человѣка не могутъ быть признаваемы искусствомъ. Законы правильности, симметріи, соразмѣрности, если вообще и соблюдаются, то только приблизительно и случайно. Настоящимъ исключеніемъ могутъ считаться совершенно круглыя мѣста для игръ и гнѣзда у нѣкоторыхъ птицъ, хотя круглая форма получается здѣсь совершенно естественнымъ образомъ и непред-

намѣренно отъ движенія животныхъ вокругъ самихъ себя. Въ этомъ именно отношеніи, единственное кажущееся исключеніе — шестигранныя ячейки пчелъ. Самые основательные натуралисты, восхваляя правильность пчелиныхъ ячеекъ, признають однако, что по вопросу объ ихъ сооруженіи не можетъ быть рѣчи о сознательномъ или безсознательномъ намѣреніи пчелъ, ради ихъ собственнаго удовольствія, соблюдать математически правильную форму. Пчелы, по словамъ Бюхнера, стремятся повидимому только къ тому, чтобы палѣнить „какъ можно больше ячеекъ при возможно-меньшей тратѣ воска, мѣста и труда“, что лучше всего достигается при шестигранной формѣ и пирамидальномъ днѣ ячеекъ. Витъ Граберъ предполагаетъ даже, что первоначальная форма ячеекъ скорѣе цилиндрическая, и что онѣ лишь вслѣдствіе надавливанія однихъ на другія сами принимаютъ упомянутую правильно-призматическую форму.

Наконецъ, слѣдуетъ указать и на то, что художественныя произведенія различныхъ животныхъ одного и того же вида — если вообще можно говорить о подобныхъ произведеніяхъ у животныхъ — **никогда** не носятъ на себѣ самостоятельнаго отпечатка, отличающаго отъ созданій подобныхъ имъ существъ, но всегда только повторяють, по слѣбому, **внушенному** природою побужденію, то, что точно такимъ же образомъ дѣлали миллионы подобныхъ же животныхъ въ **теченіе** тысячелѣтій; поэтому о развитіи искусства у животныхъ, хотя бы это развитіе и должно было происходить въ незнакомыя времена, нельзя говорить, такъ какъ свобода творчества **есть** существенное условіе искусства.

Способность животныхъ создавать, при случаѣ, правильныя формы есть не болѣе, какъ частное проявленіе той художественной силы природы, которая въ мірѣ минераловъ и растений еще гораздо болѣе удивительнымъ образомъ порождаетъ перенятую у нея человѣкомъ правильную игру линий геометрической орнаментики. Орнаментика — это азбука исторіи искусства, и на ней мы должны здѣсь прежде всего остановить свое вниманіе. Подумаемъ только о формѣ кристалловъ, ефкинокъ, окаменѣлыхъ аммонитовъ, эхинитовъ и белемнитовъ, подумаемъ о правильномъ образованіи многихъ листьевъ, цвѣточныхъ чашечекъ и разрѣзовъ стеблей, вѣномнимъ, какими изумительными, иногда математически-правильными рисунками творчество природы украсило нѣкоторые виды низшихъ животныхъ.

Не будемъ отрицать, что природа — величайшій художникъ. Но поскольку мы противопоставляемъ искусство, какъ особое понятіе, природѣ, оно предполагаетъ свободную дѣятельность человѣка, исторію развитія которой возможно прослѣдить. Объ искусствѣ, допускающемъ свою исторію, мы можемъ сказать вмѣстѣ съ поэтомъ: „Искусство, человѣкъ, имѣешь **ты одинъ**“.

Основу для проявленія формъ этого человѣческаго искусства составляетъ понятіе о пространствѣ — понятіе, которое, какъ извѣстно, Кантъ считалъ прирожденнымъ человѣку. Условіемъ всякой художе-

искусства, имѣющаго цѣлью исключительно себя. Со времени возрожденія этого первоначальнаго искусства изъ нѣдръ земли прокикло всего лишь одно поколѣнiе, но благодаря все новымъ и новымъ находкамъ и открытiямъ, съ каждымъ десятилѣтiемъ характеръ произведенiй этого искусства становится все болѣе и болѣе явственнѣмъ.

Хотя во главѣ этого искусства, какъ мы увидимъ, стоитъ изображенiе человека, и въ немъ линейная орнаментика играетъ даже самостоятельную роль, однако искусство это привлекаетъ насъ къ себѣ преимущественно своими незатѣйливыми, жизненно-правдивыми изображенiями животныхъ, частью вырѣзанными кремневымъ рѣзцомъ или пожомъ, какъ пластическiя фигуры изъ оленьихъ роговъ, костей или мамонтовыхъ кычковъ, частью же нацарапанными въ видѣ контуровъ кремневымъ остриемъ на каменныхъ плитахъ или на вещахъ изъ оленьяго рога или кости, причемъ контуры иногда настолько глубоки, что фигура животного на-половину врѣзана въ данный предметъ. Травоядные животные, которыхъ можно наблюдать въ болѣе спокойномъ состоянiи, изображены гораздо чаще, чѣмъ хищныя; болѣе всего попадаются изображенiя оленей и дикихъ лошадей мелкой породы, съ толстой головой. Они представлены спокойно стоящими или пасущимися, иногда бѣгущими или лежащими, а стадныя животные, каковы лошади и сѣверныя олени, перѣдко изображаются по три или по четыре, бѣгущими или стоящими другъ за другомъ.

Намъ придется еще не разъ встрѣтиться съ тѣмъ фактомъ, что первобытному человеку, стоящему на ступени охотничьихъ и рыболовныхъ народовъ, скорѣе бросается въ глаза мiръ животныхъ, съ которымъ приходится вести постоянную борьбу, чѣмъ мiръ растений, и что поэтому художественныя изображенiя животныхъ являются на болѣе начальной культурной ступени. Только по отношению къ миру животныхъ охотникъ упражняетъ свой глазъ и руку, только мiръ животныхъ можетъ онъ настолько тонко понимать и настолько отчетливо передавать, что ихъ изображенiя производить правдивое, жизненное и, слѣдовательно, художественное впечатлѣнiе. Изображенiя растений, даже украшенiя изъ растений, въ этомъ первобытномъ искусствѣ почти совершенно отсутствуютъ.

Лучшiя изображенiя животныхъ, относящiяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ, находятся на странныхъ предметахъ, сдѣланныхъ изъ кости или кусковъ оленьяго рога, на широкомъ концѣ которыхъ пробуровлено одно или нѣсколько круглыхъ отверстiй (см. прилагаемую хромолитографическую таблицу: „Рисунки на рогахъ и камнѣ древнѣйшей каменной эпохи“, фиг. 10—13). Вначалѣ куски эти служили боевымъ оружиемъ, а потомъ жезлами военачальниковъ или вообще знаками отличiя вождей. Бойдъ-Даукинсъ, сравнивая ихъ со сходными, но еще болѣе грубыми и угловатыми предметами эскимосовъ, признаетъ ихъ за орудiя для натягиванья стрѣлъ. Всего же ближе, повидимому, под

хочить къ истинѣ Рейнахъ, говоря, что эти палки вообще не служили какими-либо орудіями, а были предметами роскоши, главнымъ образомъ охотничьими трофеями. Мы назовемъ ихъ просто декоративными палками, не придавая этому названію особеннаго значенія.

Огромное большинство художественно разукрашенныхъ предметовъ дилувіальной эпохи найдено въ пещерахъ юго-восточной Франціи. Съ того времени, когда Мартё и Кристи, въ 1863 г., исследовали пещеры Везёрской долины въ департаментѣ Дордони, и тамъ, въ пещерѣ Les Eyzies и подъ навѣсами скалъ La Madeleine и Laugerie Basse мало-помалу открыли предметы искусства, описанные ими въ теченіе слѣдующаго десятилѣтія въ объемистомъ сочиненіи: „Reliquiae Aquitanicae“, — съ тѣхъ поръ количество находокъ въ этихъ мѣстностяхъ увеличилось до такой степени, что перечислить ихъ почти невозможно.



„Венера Брассам
изъ 4-й по счету.“

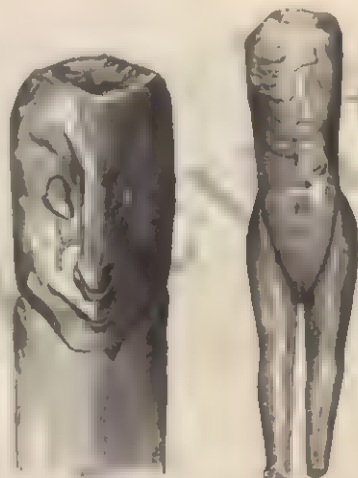
Наибольшее число самыхъ любопытныхъ произведеній такого рода найдено недавно въ пещерахъ у подножія Пиренеевъ. Здѣсь особенно удачны были раскопки Пийета, который также предпринялъ изданіе большого сочиненія о своихъ изслѣдованіяхъ. Собраніе его находокъ изъ Ма-д'Азиля обращало на себя вниманіе посѣтителей нюрнбергской всемірной выставки 1899 г.; позднѣйшія его раскопки въ Брассампун заслуживаютъ еще большаго изумленія.

Въ Англіи, а именно въ одной пещерѣ Дербиннаира, какъ говорятъ, былъ найденъ только одинъ кусокъ кости съ нацарапанныю на немъ лошадиною головою. Пещеры дилувіальной эпохи въ Бельгіи оказались также не богаты произведеніями подобнаго рода. Въ Австріи, въ Лёсее, близъ Врунна, недавно выкопана разбитая фигура нагого мужичины, вырѣзанная изъ клыка мамонта, которую мы, вмѣстѣ съ Маковскимъ, относимъ къ дилувіальной эпохѣ, такъ какъ она, по своему стилю, близка къ находкамъ въ Дордони. Въ Германіи найденъ близъ Андернаха лишь одинъ кусокъ оленьяго рога, вырѣзанный въ видѣ птицы; онъ хранится въ провинціальномъ боннскомъ музеѣ. Находкамъ во Франціи не уступаютъ въ значеніи художественные памятники дилувіальной каменной эпохи, открытые въ 1873—74 гг. въ нѣмецкой Швейцаріи, въ Шафгаузенскомъ кантонѣ, въ Кесслерлохѣ, близъ Таингена, Меркомъ, и въ 1892 г. близъ Шафгаузена, Нюшемъ. Эти два пункта раскопокъ принадлежатъ къ вѣнзгскимъ изъ вѣхъ, донынѣ извѣстныхъ. Большое удивленіе возбудили таингенскія древности, бывшія предметомъ подробнаго изученія на антропологическомъ съѣздѣ въ Констанцѣ, въ 1877 г. Нѣкоторые нѣмецкіе ученые сомнѣваются въ подлинности всей находки, наравнированныя же на костяхъ изображенія лисички и медвѣдя считаютъ грубыми подѣлками, прибавленными къ указанной находкѣ лишь впоследствии. Сомнѣвающиеся ученые затруднялись признать подлиннымъ

въ особенности знаменитаго „пасущагося сѣвернаго оленя“ (см. хромолитогр. таблицу при стр. 10, фиг. 11), на котораго указалъ Геймъ, а именно вълѣдствіе искусства, съ какимъ онъ начерченъ. Но для опытнаго глаза, развитаго въ художественно-историческомъ отношеніи, выводъ получается совершенно противоположный: изображенія лисны и медвѣди, хранящіеся теперь въ Британскомъ музеѣ, своей формой, совершенно несходной со всеми другими издѣліями подобнаго рода, именно и доказываютъ подлинность прочихъ рисунковъ.

Первый, кто попытался построить исторію развитія разсматриваемаго нами первоначальнаго искусства на основаніи французскихъ находокъ, былъ Пьеттъ. Съ тѣхъ поръ, какъ Гёрнесъ (Hoernes), въ своемъ обширномъ сочиненіи о первоначальной исторіи образныхъ искусствъ, примкнулъ ко взглядамъ Пьетта, возрѣнія эти получили всеобщую важность. Къ сожалѣнію, мы не можемъ провѣрить ихъ правильности изученіемъ послѣдовательности слоевъ, въ которыхъ сдѣланы эти находки; но извѣстная естественно-правильная послѣдовательность, несомнѣнно свидѣтельствуешь въ пользу упомянутыхъ возрѣній. Они провозглашаютъ, что круглая пластика древнѣе рельефа и нацарапыванія изображеній, что изображеніе человѣка древнѣе изображенія животныхъ, а изображеніе животныхъ древнѣе геометрическаго орнамента.

Древнѣйшія изъ сохранившихся круглыхъ пластическихъ изваяній, а потому и древнѣйшія изъ сохранившихся произведеній искусства во всемъ мірѣ, — это, судя по указаннымъ даннымъ, обломки маленькихъ женскихъ фигуръ мамонтовой эпохи, вырѣзанныхъ изъ клыковъ, найденные въ 1892 и 1894 гг. въ Брассамуи, на югѣ Франціи, и хранящіеся въ коллекціи Пьетта въ Рюмийи, прежде всего женскій торсъ, получившій названіе „Венеры Брассамуи“ (см. рисунокъ на стр. 12) и отличающійся нѣсколько неуклюжею полнотою своихъ формъ. Похожій торсъ въ той же коллекціи найденъ въ Ма-д'Азиль. Къ этимъ находкамъ подходит женская фигура, недавно найденная близъ Ментоны и описанная Рейнахомъ; подозрѣніе въ ея подлинности, вѣроятно, несправедливо. Какъ видно, женщина является на порогѣ искусства. Эти женскія фигуры древнѣе самыхъ древнихъ найденныхъ мужскихъ фигуръ. Изъ этихъ послѣднихъ наиболѣе несомнѣнно мужскою представляется найденная нѣсколько лѣтъ тому назадъ въ Лѣсѣ, близъ Брунна, и хранящаяся въ музеѣ этого города.



Человѣческія фигуры, рѣзанныя изъ роговъ мамонтовъ и обломки мамонтова клыка. По Г. Г. Миллеру и Карпачеву.

Между давно уже найденными человеческими фигурами додвувальной эпохи особенно достойны вниманія двѣ. Въ коллекціи Парижской Антропологической Школы находится открытый въ пещерѣ Рошбертъ (въ Шаронть) кусокъ оленьяго рога, въ верхней части своей представляющій неумѣло вырѣзанную человеческую фигуру (см. на стр. 13, рисунокъ, фиг. а); изъ коллекціи де-Вибрѣ происходитъ замѣчательный маленькій женскій торсъ, найденный въ Ложері-Бассѣ (см. тотъ же рисунокъ, фиг. б) и хранящійся нынѣ въ парижскомъ естественно-историческомъ музеѣ. Хотя у торса нѣтъ ни головы, ни рукъ, ни нижней



Глинянеческія изобразенія киноты: а) относящаяся къ древнѣйшей каменной эпохѣ (а, б, в) по слѣдкамъ дрезденскаго музея, (д) по Мерку.

части ногъ, однако эта маленькая фигура, вырѣзанная изъ клыка, свидѣтельствуєтъ о томъ, что изготовившій ее вообще понималъ взаимное отношеніе частей тѣла. Если фигура изъ Рошбертъ стоитъ на ступени самыхъ безформенныхъ идоловъ-чурбановъ, какіе мы видимъ у дикихъ народовъ, то фигура изъ Ложері-Басса представляетъ собою шагъ впередъ въ смыслѣ воспроизведенія человеческого тѣла, а до этой ступени не всегда достигаетъ древнее искусство даже исторической эпохи. Означенныя фигурки были, вѣроятно, не идола и не игрушки, но свободныя созданія прирожденнаго стремленія къ искусству. Прежде всего мы видимъ въ нихъ попытки изобразить человѣка и, судя по ихъ обломкамъ, находимъ, что въ своемъ тѣлѣ и головѣ онѣ представляютъ ту строгую симметрію, которую Юлій Ланге считаєтъ признакомъ вещей изваянныхъ до эпохи расцвѣта греческой пластики, и которую онъ на-

таннскими на ней тремя сѣверными оленями, нынѣ хранящаяся въ естественно-историческомъ музеѣ въ Парижѣ, и замѣчательная известняковая плита изъ Швейцербилльда, находящаяся въ цюрихскомъ музеѣ; хотя на этой плитѣ линіи контуровъ пересекаются произвольно, однако на одной сторонѣ явственно выступаютъ изображенія сѣвернаго оленя и двухъ дикихъ оленей, а на другой — двухъ дикихъ лошадей, степного оленя и животнаго, похожаго на слона (вѣроятно мамонта). Эти камни, повидимому, служили для упражненія, и на нихъ испытывали свои силы художники прежде, чѣмъ начинали настоящимъ образомъ отдѣлывать декоративные бруски и т. п. произведенія.

Здѣсь самъ собою возникаетъ вопросъ: не встрѣчались ли подобные рисунки на стѣнахъ пещеръ дилувіальной эпохи? Вѣроятно древнѣйшія стѣнные изображенія, какія до сей поры вообще извѣстны, находятся въ гротѣ Ла-Муть, съ которымъ недавно познакомилъ насъ Э. Ривьеръ. Здѣсь награвированы на камнѣ бизонъ и животное, напоминающее собою коня, причемъ контуры заполнены окрой. Правда, нельзя рѣшить, принадлежатъ ли эти изображенія позднѣйшему каменному періоду или болѣе раннему. Какъ бы то ни было, это во всякомъ случаѣ наидревнѣйшія изъ доступныхъ современному изслѣдователю гравированныхъ работъ подобнаго рода.

Нѣкоторые предметы дилувіальной пещерной эпохи снабжены однако и линейными украшеніями. Переходъ отъ изображеній животныхъ къ другимъ рисункамъ мы видимъ на нашей фигурѣ а: это — наконечникъ копья изъ Ла-Маделена, хранящійся нынѣ въ Сень-Жерменѣ. Наконечникъ украшенъ изображеніемъ свѣшивающагося внизъ животнаго или шкуры животнаго, а ниже розетками, которыя можно было бы считать древнѣйшими въ мірѣ, если бы только было возможно доказать, что это — дѣйствительно изображеніе растительныхъ розетокъ, а не морскихъ звѣзъ, морскихъ ежей или чего-либо подобнаго; надо замѣтить, что послѣднее предположеніе болѣе вѣроятно. Изъ прочихъ предметовъ прилагаемаго рисунка, б и в происходятъ изъ Таингена и хранятся въ Ролларгенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, а прочіе — изъ Лодерин-Басса и хранятся въ музеѣ Сень-Жерменъ-анъ-Ле. Гар-



Фигура 1. Древнѣйшія каменные орудія съ линейными украшеніями. По Мерку и по Лардъ и Креста

путь *б* окаймленъ украшеніемъ въ видѣ ленты, какое мы видимъ и на подобномъ предметѣ изъ Дордони; вѣроятно, оно исполнено въ подражаніе ремнямъ изъ шкуръ животныхъ, которыми обвивали острія, когда прикрѣпляли ихъ къ деревяннымъ стержнямъ. Красное украшеніе на острий *в*, состоящее изъ продольныхъ, чередующихся между собою полосокъ и возвышеній, выступающихъ въ видѣ пуговокъ, осложнившихся зигзагообразными линиями, повторяется на предметѣ *г*, и волнообразными, на предметѣ *д*; фигура же *е* представляетъ въ чистомъ видѣ орнаментъ изъ волнообразныхъ или амфиобразныхъ линий, а предметъ *ж* украшенъ полосой, снабженной по обоимъ краямъ зубчиками и напоминающей собою пилу рыбы или рисунокъ на спинѣ нѣкоторыхъ видовъ змѣй. Еще замѣчательныѣ орнаменты, обнаруженные Шеттомъ и хранящіяся въ его коллекціи; это — концентрические круги и спирали, не имѣющіе ничего подобнаго себѣ въ извѣстной донынѣ дилувіальной орнаментикѣ и похожіе лишь на нѣкоторые орнаменты конца позднѣйшей каменной эпохи. Замѣчательно, однако, тотъ фактъ, что въ Везерѣ (Vezère) и на верхнемъ Рейнѣ встрѣчаются чрезвычайно сложныя декоративныя узоры совершенно такого же рода, — фактъ, свидѣтельствующій о взаимной внутренней связи всехъ этихъ художественныхъ попытокъ. Но что мы можемъ сказать о происхожденіи и значеніи всехъ этихъ украшеній? Смотрѣли ли на нихъ художники и любители тѣхъ временъ только какъ на игру линий и пуговокъ, подобно тому, какъ смотримъ мы въ настоящее время, или же они понимали эти украшения, какъ исполненныя въ извѣстномъ стилѣ воспроизведенія предметовъ окружающей ихъ дѣйствительности, или же, наконецъ, то были для нихъ знаки, символы духовныхъ представленій, нѣчто въ родѣ письменъ, или изображенія, въ которыхъ таилось религиозное содержаніе? Быть-можетъ, изученіе восстановленныхъ новою наукою началъ декоративнаго искусства нѣсколько болѣе близкаго къ намъ времени броситъ нѣкоторый свѣтъ и на эту доисторическую орнаментiku.

Все это искусство, хотя столь осязательное для насъ, по не имѣющее, повидимому, ни начала, ни конца, ни причины, ни слѣдствія, — искусство, безконечно отъ насъ далекое, очевидно развилось и отжило не въ продолженіе какого-нибудь десятилѣтія, и даже не одного человѣческаго поколѣнія: оно развивалось долго, быть-можетъ, въ теченіе многихъ вѣковъ. Мы имѣли возможность отмѣтить главныя черты этого развитія, но прослѣдить постепенный его ходъ не были бы въ состояніи въ томъ даже случаѣ, если бы подчинились доводамъ одареннаго столь богатой фантазіей Шетта. Болѣе убѣдительны нѣкоторыя его попытки различить нѣсколько мѣстныхъ школъ. При всемъ сходствѣ произведеній искусства этой эпохи между собою, работы, найденныя въ Дордони, отличаются болѣе простымъ, болѣе грубымъ характеромъ въ сравненіи съ болѣе естественными и вмѣстѣ съ тѣмъ выдающимися болѣе богатую фантазію произведеніями мѣстностей, лежащихъ близъ Пиренеевъ; луч-

шие же рисунки изъ Танингена, съ ихъ болѣе непосредственной, болѣе тонко прочувствованной естественностью, опять-таки составляютъ отдѣльную группу.

Но рѣзче, чѣмъ все эти различія, бросается намъ въ глаза одинаковость основной сути всехъ этихъ художественныхъ произведеній, находящихся отъ Пиренеевъ до Боденскаго озера и до Маса, а можетъ-быть даже и дальше, до Англіи и Моравіи. Мы чувствуемъ, что создали ихъ люди одного духа, во всей этой обширной области охотившіеся на звѣрей, ловившіе рыбу, жившіе въ пещерахъ или въ другихъ укромныхъ уголкахъ и скрашивавшіе свою незатѣливую, повидимому, мирную жизнь созданіемъ подобныхъ произведеній искусства. Къ какому племени можно отнести этихъ людей — вопросъ, не касающійся прямо истории искусства, которая предоставляетъ его рѣшеніе естествознанію, антропологии и этнографіи. Дѣло науки объ искусствѣ — указать только на то, что для нея все эти художественныя произведенія дидувальской доисторической эпохи имѣютъ чрезвычайно важное значеніе, прежде всего какъ явленія, несомнѣнно существовавшія, хотя и безъ всякой непосредственной связи съ искусствомъ послѣдующаго времени. Дѣло въ томъ, что эти попытки художественнаго творчества и безъ всякихъ позднѣйшихъ доисторическихъ и даже историческихъ созданій искусства показываютъ, какой естественности и правдивости достигали, несмотря на всю свою незатѣливость, взятый изъ окружающаго мира изображенія первобытнаго и совершенно еще наивнаго человѣчества, и насколько у него выработалось пониманіе стили, несмотря на крайнюю скудость техническихъ средствъ — естественное послѣдствіе совершенно еще младенческаго міросозерцанія.

2. Искусство позднейшей каменной эпохи (неолитической эпохи).

Наступила новая эпоха. Европа въ эту пору ничѣмъ не отличалась по очертаніямъ отъ нынѣшней, и въ ней господствовалъ нынѣшній климатъ. Мамонты вымерли, сѣверные олени переселились ближе къ полярному кругу; вѣрнымъ спутникомъ человека сдѣлалась собака, и онъ, кромѣ охоты и рыбной ловли, занялся скотоводствомъ, а вскорѣ затѣмъ и земледѣіемъ. Онъ научился также прясть и ткать, лѣпить руками сосуды изъ глины и обжигать ихъ на огнѣ, и если кое-гдѣ не гнушался жить въ пещерахъ или въ искусственно вырытыхъ ямахъ, то все-таки по большей части предпочиталъ воздвигать для себя хижины изъ кольевъ, глины и хвороста и покрывать ихъ вѣтвями, тростникомъ или соломой. У людей въ эту эпоху начинается зарождаться вѣра въ высшія силы, выражающаяся прежде всего въ заботахъ объ умершихъ и въ отграничиваніи священныхъ земельныхъ участковъ.

Когда именно началась „неолитическая“ эпоха, существованіе которой можно прослѣдить по всему земному лицу, — нельзя опредѣлить съ точностью, какъ нельзя точно установить и начало „па-

леолитической" эпохи. Но конецъ позднѣйшей каменной эпохи, вездѣ совпадающій съ началомъ эпохи обработки металловъ (хотя появленіе немногихъ металлическихъ, особенно мѣдныхъ, предметовъ еще не даетъ права заключить о томъ, что переходъ изъ одной эпохи въ другую уже совершился окончательно), въ различныхъ мѣстностяхъ обитаемой земли наступилъ въ весьма различное время. Въ Египтѣ и Вавилоніи металлы употреблялись еще въ четвертомъ тысячелѣтіи до нашей эры. Каменная эпоха у сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, обработывавшихъ свою мѣдь только „холоднымъ“ путемъ, какъ камень, и у островитянъ Тихаго океана, которые еще и теперь знаютъ лишь привозныя металлическія издѣлія, продолжается до ихъ соприкосновенія съ европейцами. Что касается до Европы, то можно, среднимъ числомъ, принять 2000 годъ до Р. Х. за приблизительный конецъ каменной эпохи, хотя юго-востокъ этой части свѣта познакомился съ обработкою металловъ еще двумя-тремя столѣтіями раньше, а скандинавскій сѣверъ лишь нѣсколькими столѣтіями позже.

Представителями „неолитическаго“ періода развитія Европы считаются уже народности арийскаго племени, съ теченіемъ времени завоевавшіе себѣ преобладающее господство на всемъ Земномъ Шарѣ. Если сама Европа, какъ нѣмцы полагаютъ, — родина арийскаго племени, то искусство повѣйшей европейской каменной эпохи слѣдуетъ считать первымъ проявленіемъ художественныхъ стремленій этого племени. Правда, въ данномъ случаѣ мы находимся на очень плохой почвѣ. Въ то время, какъ, съ одной стороны, выдающіеся ученые, во главѣ которыхъ стоитъ Саломонъ Рейнахъ, выступаютъ въ защиту самостоятельнаго и независимаго возникновенія всего доисторическаго искусства сѣверной и средней Европы, другіе не менѣе выдающіеся люди науки, во главѣ съ Максомъ Гарнсомъ, авторомъ объемистаго сочиненія о первобытной исторіи искусства, держатся того мнѣнія, что все художественныя созданія Европы ведутъ свое начало косвеннымъ образомъ изъ Месопотаміи и Египта, непосредственно же — съ острововъ и съ береговъ восточной части Средиземнаго моря, такъ что въ неолитическихъ произведеніяхъ средней Европы можно видѣть лишь отраженіе искусства юга и востока.

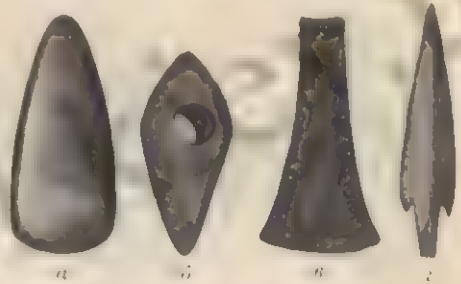
Признавать безусловно, равно какъ и безусловно отрицать здѣсь какое бы то ни было вліяніе — одинаково легко. Значительную долю незагнѣнныхъ неолитическихъ формъ мы всегда будемъ считать общимъ родовымъ достояніемъ народовъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ будемъ должны признавать зависимость болѣе рѣдкихъ и сложныхъ, а слѣдовательно болѣе позднихъ произведеній отъ соедѣнныхъ, болѣе древнихъ и родственныхъ формъ. Та ступень культуры и искусства, на какой стояла повѣйшая каменная эпоха, которую Гарнесъ справедливо со своей точки зрѣнія отделилъ отъ первой металлической эпохи, именно въ сѣверной

и средней Европѣ, все-таки сохраняетъ для насъ свой особый культурно-историческій отпечатокъ.

Древнѣйшій періодъ позднѣйшей каменной эпохи врядъ ли отличается отъ послѣдней дилувіальной эпохи формою каменныхъ орудій. Классическими мѣстами находокъ, относящихся къ древнѣйшему періоду позднѣйшей каменной эпохи, являются во Франціи Кампинь (деп. Нижн. Сены), на сѣверѣ же — знаменитыя, существующія, быть-можетъ, уже 7000 лѣтъ кучи отбросковъ („Kjökkenmøddinger“) на датскомъ побережьи Балтійскаго моря. Подобныя же кучи раковинъ и мусора найдены во многихъ прибрежныхъ пунктахъ Европы, Америки и Азии.

Важнѣйшія мѣста, гдѣ найдены орудія, утварь и сосуды среднего періода позднѣйшей каменной эпохи, суть остатки бывшихъ жилищъ и принадлежавшихъ къ нимъ гробницъ. Среди жилищъ и въ гробницахъ находятъ оружіе, а также гладкія и полированныя орудія, считающіяся особенно характерными для этого времени. Кремневая утварь еще и въ это время иногда остается неполированной, но большинство камней, обработывавшихся тогда на ряду съ кремнемъ, было прямо-таки необходимо гладко отшлифовывать и полировать. Оружіе, употреблявшееся въ торжественныхъ случаяхъ, изготовлялось изъ зеленого или зеленоватога камня; самые цѣнные топоры и сѣкиры дѣлались изъ нефрита, ядеита или хлоромеланита; употреблялся для этого рода предметовъ также и мѣвчикъ. До тѣхъ поръ, пока думали, что нефритъ встрѣчается только въ Азии, защитникамъ протехожденія всѣхъ этихъ предметовъ изъ этой части свѣта было легко отстаивать свое мнѣніе. Но послѣ того, какъ стало извѣстно, что и въ Европѣ нефритъ встрѣчается въ необработанномъ видѣ, особенно же съ того времени, какъ Адольфъ Бернгардъ доказалъ, что этотъ камень, отличающійся твердостью и красивымъ цвѣтомъ, попадается даже и въ альпійской области, эти вопросы стали рѣшаться проще. На нашемъ рисункѣ, изображено нѣсколько неолитическихъ орудій: *а* — нефритовый рѣзецъ изъ Кастроджованни, въ Сициліи, хранящійся нынѣ въ университетской коллекціи въ Палермо, *б* — пробуранный каменный молотъ изъ Лüneбургской стѣны, находящійся теперь въ провинціальномъ музеѣ въ Ганноверѣ, *в* — нешлифованный кремневый рѣзецъ изъ Шонена, *г* — асидный наконечникъ копья изъ Норрланда; два послѣдніе предмета въ хранятся Стокгольмскомъ музеѣ.

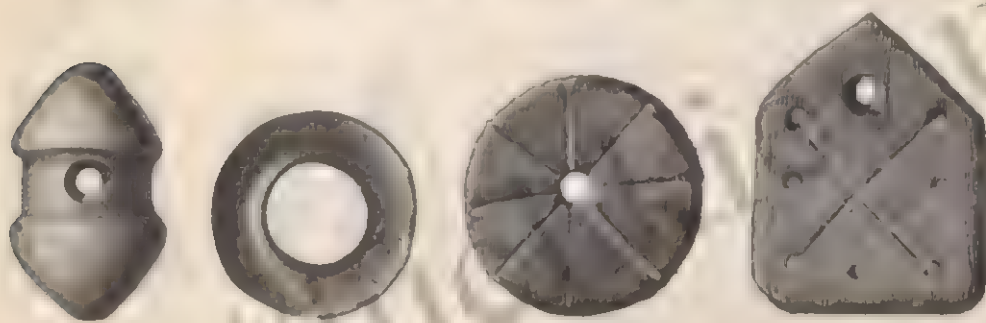
Камень, дерево и рогъ (нерѣдко рогъ обыкновеннаго, а не сѣвернаго оленя) попрежнему служили главными матеріалами обработки въ позднѣйшей каменной эпохѣ, но въ то же время роль новаго декоративнаго



Орудія позднѣйшей каменной эпохи. По Адриану, Ю. Г. Миллеру и Монтелиусу.

материала начать играть янтарь, это „золото сѣвера“. Янтарныя серьги встрѣчаются въ видѣ всевозможныхъ фигуръ, даже, какъ увидимъ, имѣютъ иногда форму человека. На прилагаемомъ рисункѣ *a* представляетъ большую шведскую янтарную подвѣску, изъ стокгольмскаго музея, *b* — восточно-прусское янтарное кольцо, изъ кенигсбергскаго музея физико-экономическаго общества. Но болѣе бѣдное населеніе, обитавшее вдали отъ морскаго берега, изготовляло свои украшенія изъ костей, камня и глины, что подтверждается находками Іоганна Ранке въ неолитическихъ жилищахъ въ скалахъ франконской Швейцаріи. Рисунки *в* и *г* изображаютъ два такихъ украшенія, хранящіеся въ мюнхенскомъ до-историческомъ музеѣ.

Изъ жилищъ этихъ людей позднѣйшей каменной эпохи, въ худо-



Предметы украшенія позднекаменной эпохи. По Монтелиусу, Клебу и Іоганну Ранке.

жественномъ отношеніи прежде всего достойны нашего вниманія, вѣдущіе своей обыкновенно круглой, а иногда и прямоугольной формы, ямы, составляющія переходъ отъ пещеръ къ отдѣльно-стоящимъ жилищамъ. Въ Германіи подобныя „подземныя жилища-ямы“, какъ ихъ называютъ Гёрнесъ, крыша которыхъ покоится надъ землею на низкихъ столбахъ, открыты главнымъ образомъ въ Мекленбургѣ и въ южной Баваріи, а въ послѣднее время также близъ Вормса. Но и въ Австро-Венгріи, во Франціи, въ Англіи и въ Швейцаріи ихъ признали также за человѣческія жилища каменной эпохи. Мы сказали выше, что они заслуживаютъ вниманія по круглостѣ своей формы. На самомъ дѣлѣ, въ постройкѣ только тогда можно усматривать первые слабые признаки художественной формы, когда чувство пространства строителя выражается въ правильности основнаго очертанія. Круглою формою этихъ древнихъ обитаемыхъ ямъ подтверждается также возвращеніе знаменитаго шведскаго изслѣдователя доисторическихъ временъ, Монтелиуса, полагающаго, что древнѣйшія воздвигнутыя на землѣ жилищныя первобытныхъ людей доисторической эпохи имѣли круглую форму. Монтелиусъ находитъ, что круглая форма, чрезъ посредствующія формы квадратнаго контура съ одной стороны и овальнаго контура — съ другой, перешла въ прямоугольную; конусообразная же или пирамидальная крыша круг-

лои или квадратной хижины, будучи возводима надъ прямоугольной хижинной, сначала поднималась вкось со всѣхъ четырехъ сторонъ, а затѣмъ постепенно превратилась въ покатую крышу и только впоследствии въ крышу съ фронтономъ. На сущѣ не сохранилось остатковъ такихъ хижинъ, построенныхъ изъ свай, глины и хвороста въ каменную эпоху, но, сколь это ни странно, ихъ сохранилось много въ глубинѣ внутреннихъ озеръ и въ болотахъ, нѣкогда составлявшихъ дно озеръ. Это — остатки доисторическихъ свайныхъ построекъ, остатки когда-то существовавшихъ водныхъ деревень, которыя, соединяясь посредствомъ узенькихъ мостковъ съ сушию, держались на сваяхъ надъ поверхностью озера. Постройки подобнаго рода, открытыя первоначально въ швейцарскихъ озерахъ Ф. Келлеромъ, подробно ихъ описавшимъ, были потомъ найдены по краямъ озеръ различныхъ странъ Старого и Нового Свѣта. На ряду съ классическими швейцарскими свайными постройками, въ Германіи особенно замѣчательны свайныя постройки Штарнбергерскаго и Бармскаго озеръ, а также Шуссенридерскаго болота; въ Австріи — постройки Аттенскаго и Моцскаго озеръ и Лайбахскаго болота.

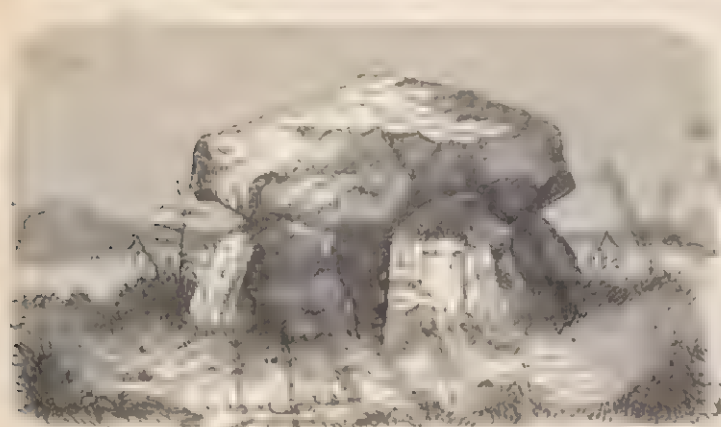
Свайныя постройки наука относитъ вообще къ позднейшей каменной эпохѣ въ виду того, что наиболѣе древнія изъ нихъ действительно возникли въ эту пору, и что въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, напр. на большинствѣ озеръ восточной Швейцаріи и въ австрийскихъ Альпахъ, онѣ исчезаютъ въ концѣ каменной эпохи или въ мѣдную эпоху, которая, въ отношеніи художественности, стоитъ вообще на одной ступени съ каменною. Слѣдуетъ однако теперь же оговорить, что даже на Цюрихскомъ озерѣ, въ Вольдисофенѣ, найдено свайное сооруженіе вѣроятно уже бронзовой эпохи, что свайныя постройки въ западной Швейцаріи существовали въ теченіе всего доисторическаго металлическаго періода, и что у нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ всѣхъ частей свѣта онѣ еще и до сихъ поръ представляютъ преобладающій типъ сооружений.

По устройству основы для хижинъ различаютъ двѣ системы свайныхъ сооружений: свайныя постройки въ собственномъ смыслѣ слова, типичнымъ представителемъ которыхъ является Робенгаузенъ, въ Швейцаріи, и постройки, расположенныя на нагроможденныхъ другъ на друга бревнахъ (Paskwerkbau), каковыя постройки въ Индербилѣ. Въ настоящихъ свайныхъ постройкахъ сваи, поддерживавшія все сооруженіе, вбивались во дно озера такъ, что выступали изъ воды на одинъ или два метра. Сваи сверху соединялись между собою вставленными въ нихъ поперечными балками, а эти послѣднія, для образования деки или помоста, соединялись двумя рядами крестообразно наложенныхъ другъ на друга деревянныхъ брусевъ. Сущность другого рода построекъ состояла въ томъ, что ряды балоковъ или бревенъ накладывались одинъ на другой вдоль и поперекъ, образуя плотъ, на который нагромождались новыя балки, когда дерево, пропитавшееся водою, начинало опускаться:

нагромождать балки продолжали до тѣхъ поръ, пока вся нижняя часть сооруженія не опускалась до дна.

На помостъ свайныхъ построекъ альпійскихъ озеръ каждая отдѣльная хижина помѣщалась на твердомъ полу, сдѣланномъ изъ желтой глины; самый же способъ постройки хижины и возведения крыши, вѣроятно, не отличался отъ того, какой употреблялся при постройкахъ на сушѣ. По остаткамъ не разъ удавалось опредѣлить, что стѣны сплетались изъ прутьевъ, а снаружи обмазывались глиною, на слоѣ которой выдавливались потомъ геометрическіе декоративные узоры.

Тектоника, плотничество, а вмѣстѣ съ тѣмъ и европейское домостроительство, очевидно, доикны считать однимъ изъ своихъ первыхъ круп-



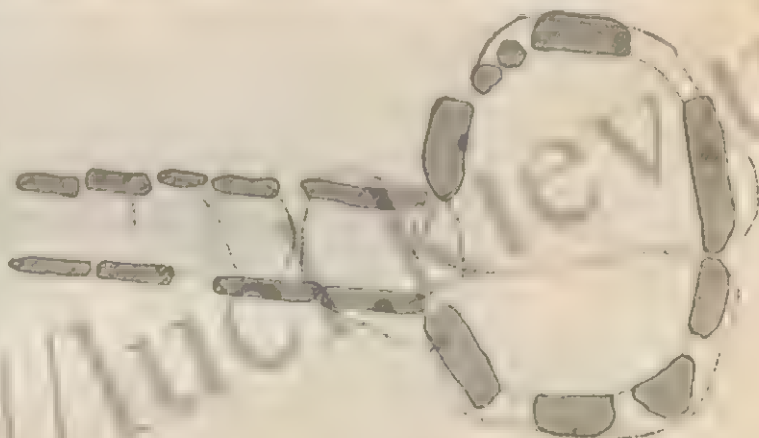
Южно-швейцарскій дольмень. Изъ Мюлензусу

ныхъ успѣховъ эти свайныя постройки, изъ которыхъ наиболѣе древнія возникли, какъ полагаютъ, тысячелѣтій семь тому назадъ. На вопросъ: почему сооружались именно такія постройки, — вопросъ, неоднократно предлагавшійся и получавшій всема различныя рѣ-

шенія, мы можемъ, съ своей стороны, сослаться на свайныя постройки многихъ современныхъ намъ первобытныхъ народовъ, отвѣтить, что садиться надъ поверхностью воды заставляли древнихъ озерныхъ жителей вѣроятно многія причины, вмѣстѣ взятыя. Главными изъ этихъ причинъ повидимому были, во-первыхъ, необходимость защищаться отъ сухопутныхъ животныхъ, не только отъ четвероногихъ, но и отъ змѣй, а во-вторыхъ, удобство ловить рыбу и убивать звѣрей, приходившихъ на берегъ утолять свою жажду. Къ этимъ причинамъ, быть-можетъ, присоединялись потребность въ чистотѣ и, наконецъ, удовольствие жить надъ прозрачными зелеными водами.

На ряду съ этими остатками жилищъ людей позднѣйшей каменной эпохи, мы знакомимся съ главными усыпальницами тогдашнихъ мертвецовъ, а именно съ могилами витязей (Hünengräber) и съ другими „мегалитическими“, т.е. сооруженными изъ огромныхъ камней, гробницами. Не влаемъ въ разсмотрѣніе вопроса о томъ, возникли ли эти могилы и гробницы въ подражаніе пещернымъ усыпальницамъ другихъ временъ и странъ, какъ полагаетъ Софусъ Мюллеръ, и слѣдуетъ ли въ такомъ случаѣ считать ихъ искусственными углубленіями

сдѣланными въ скалахъ. Если свайныя постройки являются естественнымъ образомъ въ географической области стоячихъ водъ, то „металлическія“ гробницы, въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ существующія еще въ металлическую эпоху, встрѣчаются въ такихъ пунктахъ, гдѣ зрѣніе челоуѣка приковываютъ къ себѣ мощныя скалы. Если въ свайныхъ постройкахъ мы усматриваемъ начатки деревяннаго зодчества, то въ металлическихъ памятникахъ видимъ первыя попытки искусства строить изъ камня, и хотя этому искусству еще не удастся воздвигнуть изъ громадныхъ, почти неотесанныхъ глыбъ что-либо поистинѣ художественное, однако оно уже доходитъ до пониманія закона поддержанія и нагроможденія въ его монументальной простотѣ, причемъ прочность рассчитывается на вѣчныя времена, а мощное напряженіе силъ, выражающееся въ нагроможденіи другъ на друга неолитическихъ камней, посвящено благочестивымъ воспоминаніямъ и свидѣлствуетъ, что эти боратыри



Усыпальница съ ходомъ въ нее, близъ Фалькенштейна. По Монтелиусу.

своей старины, составляющіе плоть нашей плоти, бывали одушевлены точно такими же чувствами, какія свойственны и намъ.

Могильныя постройки раздѣляются на дольмены (dolmen), могилы съ ходами и могилы въ видѣ каменныхъ ящиковъ. Собственно дольмены (см. изображеніе на стр. 24) представляютъ собою свободностоящіе могильныя сооруженія: огромные, внутри иногда нѣсколько сглаженные, а снаружи неотесанные камни образуютъ стѣны четырехгранныхъ, многогранныхъ или почти круглыхъ могильныхъ сооружений; ихъ плоскую крышу составляетъ одинъ огромный камень, иногда далеко выступающій впередъ надъ стѣнами, вѣдѣтвѣ чего подобное сооруженіе имѣетъ видъ гигантскаго стола. На сѣверѣ гробницы-дольмены такого рода бывали окружены земляными насыпями, которыя въ наше время уже исчезли. Могилы съ ходами построены въ такомъ же родѣ, но болѣе вмѣстительны и покрыты землянымъ холмомъ, на поверхности котораго погодочные камни внутренней камеры первоначально лежали открыто, а сбоку велъ извнѣ вовнутрь крытый каменный ходъ (см. прилагаемый планъ). Большия могилы такого рода на сѣверѣ называются „комнатами неолитовъ“

„Каменные ящики“ — подобныя же могильныя камеры, но безъ ведущихъ въ нимъ ходовъ (см. прилагаемый рисунокъ). Въ древнѣйшее время, въ Швеціи, они обыкновенно выдавались своею верхнею частью изъ земляного, насыпаннаго на нихъ холма, въ бронзовую же эпоху совершенно скрывались подъ нимъ. По мнѣнію скандинавскихъ ученыхъ, дольмены — древнѣйшая, а каменные ящики — позднѣйшая формы мегалитическихъ гробницъ. Гробницы съ ходами, образующія исполнискія комнаты, встрѣчаются, кромѣ сѣверо-западной части европейскаго материка, въ Англии, Ирландіи и на Иберійскомъ полуостровѣ. Самое громадное сооруженіе такого рода въ сѣверной Европѣ находится близъ Нью-Гранджа, въ Ирландіи. Еще значительнѣе по величинѣ Антекверская каменная



● Могильный склепъ въ видѣ ящика. По Монтелиусу.

могила въ Испани. Имѣя въ длину 25 метровъ, а въ ширину 6 метр., могила эта подпирается внутри столбами, которые придаютъ ей характеръ постройки уже высшаго разряда.

На ряду съ настоящими дольменами, бывшими иногда лишь памятниками въ честь умершихъ, существовали менѣе сложныя каменные надгробья („Steinsetzungen“) и часто простыя столбы, которые могутъ быть разсматриваемы какъ историческіе монументы, или какъ символы религіозныхъ представленій. Стремленіе ставить камни для увѣковѣченія какого-нибудь событія явилось вездѣ раньше, чѣмъ способность создавать изъ камней архитектурныя или скульптурныя художественныя произведенія. Отдѣльные камни этого рода, очень часто встрѣчающіеся во Франціи, извѣстны подъ галльскимъ названіемъ: „менгиръ“, группы же менгировъ называются „кромлехами“. Менгиры, достигающіе иногда до громадной высоты, похожи на грубо-отесанные обелиски неправильной формы. Они нерѣдко встрѣчаются группами или въ видѣ рядовъ и круговъ. На Карнакскомъ полѣ, въ Морбитанскомъ департаментѣ Франціи, стоятъ или еще недавно стояли расположенныя въ одинъ

наднасть рядовъ одинадцать тысячъ такихъ менгировъ -- цѣлая армія нѣмыхъ свидѣтелей мощнаго проявленія силъ, которыми двигало нѣчто высшее, чѣмъ ежедневныя потребности человека, и которыя переносили его въ духовный міръ неземныхъ представленій. Каменные круги въ Скандинавіи, во Франціи и въ Англіи всегда олицетворяли священные пространства, служившія, съ одной стороны, для совѣщательныхъ собраний, съ другой -- для жертвоприношеній и иныхъ религиозныхъ дѣйствій. Еще каменному вѣку, повидимому, принадлежатъ напр. самый обширный изъ такъ называемыхъ „храмовъ друидовъ“ въ Англіи, а именно окруженное валомъ и ровомъ круглое строеніе въ Абюри, въ Вилтъширѣ, занимавшее собою площадь въ 28¹/₂ морговъ.

Начиная съ южной Швеціи, Даніи и главнымъ образомъ съ юго-западной Германіи, гдѣ громадные валуны, оставленные ледниковымъ періодомъ, сами собою направились на то, чтобы ихъ собирали и нагромождали другъ на друга, дольмены и каменные памятники соціальныя тянутся по Англіи и Франціи въ западную Францію (Нормандію и Бретань), отсюда, по сѣверу Испаніи вдоль берега Португаліи, переходятъ въ южную Испанію, затѣмъ, минуя море, встрѣчаются въ сѣверной Африкѣ и по всему африканскому берегу Средиземнаго моря, потомъ появляются въ Крыму и Палестинѣ и, наконецъ, въ Индіи, особенно на ее западномъ берегу, между тѣмъ какъ внутри суши, если и попадаются, то только въ-оспѣлку, на прострѣлахъ между Балтійскимъ моремъ и Крымомъ, на путяхъ, соединяющихъ Востокъ съ Западомъ. Прежде думали, что это пограничные камни, обозначающіе путь аріевъ изъ Индіи въ сѣверную Европу. Въ послѣднее время особенно Краузе остроумно отстаивалъ мнѣніе, что рассматриваемые камни, наоскорбъ, указываютъ путь аріевскихъ племенъ изъ сѣверной Европы по всей ихъ теперешней области распространенія вплоть до Индіи. Но правильность ни того, ни другого взгляда доказать невозможно. Въ концѣ концовъ, мегалитическія постройки принадлежатъ также къ произведеніямъ человѣческихъ силъ, повторяющимся при одинаковыхъ условіяхъ у различныхъ народовъ.

Вязаніе и рисованіе не достигли въ позднѣйшую каменную эпоху такихъ успѣховъ, какъ зодчество. Приходится даже вообще признать, что умѣнье изображать животныхъ и людей сдѣлало шагъ назадъ. Нѣкоторые изъ сохранившихся нацарапанныхъ рисунковъ неолитической эпохи, каковы напр. двѣ лани, изображенныя на рогѣ, найденномъ близъ Истада и хранящемся въ Стокгольмскомъ музеѣ, и двѣ олени головы на костяныхъ пластинкахъ, найденныхъ въ франконскихъ пещерахъ и сохраняемыхъ въ Мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ, являются какъ-бы отпрысками дилувіальнаго пещернаго искусства. Но въ большинствѣ случаевъ рѣчь только и можетъ идти о неумѣльных новизнахъ попыткахъ.

На мегалитическихъ сооруженіяхъ во Франціи и Португаліи встрѣ-

чаются полупластическія начертанія фигуръ на камнѣ. Особенно типичны женскія фигуры и вѣроятно фигуры боговъ съ ребяческими очертаніями, встрѣчающіяся во французскихъ могильныхъ камерахъ всегда по лѣвую руку отъ входа, главнымъ образомъ въ искусственныхъ могильныхъ пещерахъ мѣловыхъ утесовъ Шампани, которыя пред-



Неолитическія фигуры людей. По Картажику, Шампалу, Тимлеру, Клебу и Ранке

ставляютъ собою нѣчто среднее между естественными могильными пещерами и мегалитическими могильными камерами. О расчлененіи тѣла этихъ фигуръ, объ обозначеніи ихъ рукъ и ногъ, не можетъ быть и рѣчи. Плоско-углубленная линия образуетъ тѣло, верхній полукруглый ея верхъ — округлость головы. Волосы и лобъ обозначаются оправою этого верхняго закругленія, выступающею въ видѣ выпуклости. Отъ нея опускается внизъ въ плоское пространство носъ, по бокамъ котораго по-

ставлены глаза въ видѣ точекъ. Линіи въ нѣкоторыхъ случаяхъ обозначенья рогъ въ видѣ одной или двухъ тощихъ линій; шея обыкновенно намѣчена незатѣйливою цѣпью, служащей украшеніемъ; ниже бываютъ иногда обозначены груди въ видѣ выдающихся закругленій (см. рис. на стр. 28, фиг. а).

Такой же типъ имѣютъ и другія произведенія той же или подобной же ступени развитія искусства. Здѣсь приходится указать на доисторическіе мраморные идолы и вазы съ физіономіями, находимые на ряду съ бронзовыми предметами; подобные идолы и вазы были найдены Шлиманомъ во второмъ и третьемъ слояхъ Гиссарлика и подарены этимъ изслѣдователемъ Берлинскому музею народовѣдѣнія (фиг. б). Сюда же всецѣло относится янтарная фигура (фиг. в) каменной эпохи въ восточной Пруссіи, найденная въ Шварцортѣ и хранящаяся теперь въ Кенигсбергскомъ музеѣ. Одинаковая ступень развитія порождаетъ вездѣ одинаковыя формы.

Мелкихъ пластическихъ изображеній человека и животныхъ изъ позднѣйшей каменной эпохи мы имѣемъ много. Не говоря о произведеніяхъ позднѣйшаго цвѣтущаго періода греческаго искусства, замѣтимъ, что фигуры встрѣчаются почти только въ восточной части средней Европы. Въ ихъ числѣ преобладаетъ нагая женская фигура, отъ которой и на этотъ разъ художественное движеніе беретъ, повидимому, свое начало (см. стр. 13). Замѣчательны сидячія нагая женскія фигуры съ сильно развитыми нижними частями тѣла и съ нацарапанными украшениями, происходящія изъ окрестностей Филиппополя и нынѣ хранящіяся въ Вѣнскомъ придворномъ музеѣ; не менѣе любопытны женскія глиняныя фигуры изъ Кукутени въ Румыніи, съ плоскими грудями и съ головами, похожими на цуговицы, но съ сильно развитыми бедрами, вѣдь и поперекъ покрытыя спиральными царапинами, которыя напоминаютъ собою тауировку. Безформеннѣе, но съ отдѣлкою головъ болѣе тщательною, многочисленныя мелкія глиняныя фигуры изъ Бутмира, близъ Сараева, въ Босніи, въ музеѣ котораго ихъ можно изучать. Еще всецѣло къ каменной эпохѣ относится мелкоголовыя, обдѣченные въ широкую одежду глиняныя фигуры изъ Лайбахскаго болота, тогда какъ изображенія животныхъ изъ свайнаго сооруженія въ Мондскомъ озерѣ уже принадлежатъ мѣдной эпохѣ. На ряду съ попятками реализма, въ самомъ началѣ замѣчается стремленіе изображать людей въ видѣ правильныхъ геометрическихъ фигуръ и тѣлъ (см. стр. 23). Относящаяся къ новѣйшей каменной эпохѣ янтарная фигура изъ Крухиннена, въ Кенигсбергскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 28, фиг. г) показываетъ, какъ изъ прямоугольной фигуры, посредствомъ ея суживанія въ срединѣ и прибавки шеи, постепенно образуется подобіе человѣческой фигуры; такого же рода образованіе можно предположить и въ глиняномъ изваяніи изъ Лайбахскаго болота, хранящемся въ Рудольфинумѣ, въ Лайбахѣ, и замѣчательномъ по своей узорчатой одеждѣ

(фиг. е). Къ реалистическимъ же попыткамъ каменной эпохи принадлежать нѣкоторыя изъ найденныхъ въ польскихъ пещерахъ, между Кракковомъ и Ченстоховомъ, произведеній, рѣзанныхъ изъ кости, въ ряду которыхъ достойны вниманія въ особенности широкоплечія фигуры, хранящіяся въ коллекціи краковской академіи наукъ (фиг. ж).

Впрочемъ должно замѣтить, что неолитическія человѣческія фигурки, которыя мы можемъ признавать идолами или талисманами, несмотря на общую всѣмъ имъ безформенность, различны въ каждомъ отдельномъ мѣстѣ находокъ, имѣютъ свой особый опредѣленный типъ, вѣдѣніе чего мы не можемъ считать ихъ простыми отраженіями эгейско-микенскаго міра искусства, къ типу котораго онѣ подходятъ только отчасти, хотя встрѣчаются въ юго-восточной Европѣ болѣе часто, чѣмъ въ сѣверной и западной.

Европейцы культурной ступени позднѣйшей каменной эпохи являются художественными ремесленниками прежде всего въ гончарномъ производствѣ (керамикѣ). Здѣсь передъ нами дѣйствительно начатки развитія, продолжающагося вплоть до настоящаго времени. Въ огромномъ количествѣ относящихся къ каменному вѣку глиняныхъ сосудовъ и разукрашенныхъ горшечныхъ черепковъ, накопившихся въ теченіе XIX-го столѣтія въ доисторическихъ коллекціяхъ всѣхъ европейскіхъ странъ, прежде всего нельзя не признать поразительной одинаковости основнаго характера какъ техники, такъ и орнаментации. Но, вѣсть съ тѣмъ, не менѣе явственно выказываются различія однихъ изъ этихъ нѣдѣль отъ другихъ, зависящія отъ того, что развитіе искусства ихъ приготовленія происходило въ разныхъ мѣстностяхъ и не въ одно и то же время. Обширная научная работа, имѣющая цѣлью описать, сгруппировать, истолковать и сопоставить весь матеріалъ, накопившійся по этой части, еще только-что начата. Для средней и восточной Германіи уже многое сдѣлано въ этомъ направленіи Вирховомъ, Тиндлеромъ, Фоссомъ, Брунмеромъ, особенно же Клаонфлейшномъ и Гётце; для Рейнской области важны сочиненія Линденшмита, Вагнера и Кёнена. Въ настоящей книгѣ мы можемъ указать лишь на нѣкоторые главные выводы на основаніи изслѣдованій Клаонфлейшна и Гётце.

Всему горшечному производству каменной эпохи были незнакомы обжиганіе на огнѣ и украшеніе сосудовъ геометрическими линейными узорами, которые передъ обжиганіемъ вдавливаются въ мягкую еще глину, накалываются или надрѣзаются на ней и обыкновенно заполняются бѣлой гипсовой массой. Въ средней Германіи, напр., строгія и красивыя формы амфоръ и кубковъ развиваются въ болѣе круглыя, менѣе расчлененныя формы горшковъ и жбановъ, а маленькія ручки, отверстія для шнура, на которомъ носятъ и вѣшаютъ сосудъ, — обращаются въ такія ручки, за которыя можно взяться рукою, вдавленные же декоративныя линіи переходятъ въ наколотыя или врѣзанныя, прямыя линіи въ извивающіяся и закругляющіяся кривыя.

Прежде всего — несколько словъ о вдавленныхъ украшеніяхъ. Они начинаются съ простыхъ вдавливаній пальцемъ въ еще сырую глину. Повторяясь по окружности сосуда на одинаковой высотѣ, эти вдавленные мѣста образуютъ кольца, неправильность которыхъ въ значительной степени оживляетъ впечатлѣніе отдѣльных частей общей орнаментации. Более строгія геометрическія фигуры получаются чрезъ черченіе нѣтями. Подобныя „крапчатые украшения“, по уже правильныя, производятся закругленными палочками. Множество образцовъ такого рода издѣлій найдено въ свайныхъ постройкахъ. Но любимое вдавленное украшеніе получалось отпескомъ веревокъ, которыми, быть-можетъ, еще мягкій вначалѣ сосудъ бывалъ обвязанъ до обжиганія. Такое украшеніе шнурами, протянутыми въ видѣ трехъ рядовъ параллельныхъ линій, съ вертикальными промежуточными линіями, мы видимъ на красивой тюрингенской амфорѣ, находящейся въ провинціальномъ музеѣ въ Галле (см. прилагаемая таблица „Неолитическая керамика“, фиг. а).

Линіи наколотыхъ украшеній состоятъ изъ расположенныхъ близко одна къ другой точекъ, форма которыхъ зависитъ отъ употребленныхъ для накалыванья костяного острія, деревянной щепки или тростинки. На большой урнѣ изъ Бодмана на Боденскомъ озерѣ, хранящейся въ Розартенскомъ музеѣ, въ Констанцѣ, правильно повторяются вдавленные трехугольныя фигуры, наколотыя повидимому кускомъ трехграннаго тростника. Нарѣзныя прямыя линіи, въ сущности представляющія собою самыя естественныя основанія геометрическихъ узоровъ, часто встрѣчаются въ неолитической керамикѣ какъ бордюры шнуровъ или пространствъ, заштриховка которыхъ состоитъ изъ наколовъ. На нашей таблицѣ (фиг. б) изображена красивая амфора-кувшинъ, найденная въ герцогствѣ Веймарскомъ, хранящаяся въ Германскомъ музеѣ, въ Лейпъ, и на которой наколотые зигзаги окружены бордюромъ нарѣзныхъ линій, фиг. же в представляетъ сосудъ „съ нарѣзными украшениями и вдавленными трехугольниками“, найденный въ Саксоніи и находящийся теперь въ гимназической коллекціи въ Зангергаузенѣ. На шведскомъ вискемъ сосудѣ (фиг. г) мы видимъ и что въ родѣ узора шахматной доски (находится въ Стокгольмскомъ музеѣ). Если къ линіямъ, сходящимся подъ тупымъ угломъ (въ видѣ стропилъ), присоединяется линія, служащая стержнемъ или ребромъ, то образуется орнаментъ, которому даютъ названія словой вѣтки, рыбьей кости, птичьего пера и паноретниковаго узора. Довольно вѣроятно, что идею подобныхъ узоровъ внушило человѣку наблюденіе этихъ и сходныхъ съ ними предметовъ природы. Все упомянутые узоры древнѣйшей прямолинейной неолитической керамики настолько геометрически просты, настолько удобны для исполненія, что нѣтъ никакого основанія приписывать имъ какое бы то ни было символическое значеніе.

Всей этой керамикѣ, украшенной вдавленными шнурами, наколами

и нарисами, можно противопоставить керамику, находимую въ нѣкоторыхъ мѣстахъ рядомъ съ нею, по преимущественно болѣе позднюю и отличающуюся отъ нея другимъ способомъ орнаментации, который Клоппельшнъ называетъ „орнаментомъ неолитической ленточной керамики“. Тогда какъ разсмотрѣнные нами до сей поры сосуды были находимы въ гробницахъ, горшки изъ тщательно промытой глины, по большей части круглые или яйцеобразные, съ ленточными украшениями, встрѣчались главнымъ образомъ въ остаткахъ жилища каменной эпохи. Элементы ихъ орнаментации состоятъ изъ разнообразно извивающихся лентъ, ограниченныхъ углубленными параллельными линиями; эти ленты нерѣдко, какъ-бы разбѣгаясь на свободу, лишь „неохотно подчиняются закону симметріи“, а иногда какъ-бы прикрѣплены выпуклинами или бородавками, которыя въ



Схема меандра.

болѣе позднюю пору являются въ орнаментѣ вообще чаще. На ряду съ этими лежащими подъ угломъ ленточными украшениями, въ которыхъ иногда замѣчаются усложненія схемы меандра (см. прилагаемый рисунокъ), встрѣчаются дугообразные ленточные извивы, въ которыхъ иногда являются зачатки воланы (улиткообразной линіи) и спиральной формы. Въ недавно открытыхъ пунктахъ неолитическихъ находокъ близъ Вормса горшки съ угловатыми ленточными украшениями найдены въ гробницахъ, а горшки съ дугообразными ленточными украшениями — въ жилищахъ. Примеры ленточныхъ украшеній, образующихъ углы или дуги, мы видимъ на горшкахъ, изображенныхъ на таблицѣ при стр. 31 (фиг. *ж* и *к*). Первый изъ этихъ горшковъ найденъ близъ Зонтерсгаузена, второй — въ Веймарскомъ великомъ герцогствѣ. Оба генеръ находятся, повидимому, въ частныхъ рукахъ. Центральнымъ пунктомъ этой ленточной керамики была Богемія, а южнѣе она встрѣчается главнымъ образомъ въ Босніи. Дальнѣйшія изслѣдованія въ области неолитическаго гончарнаго дѣла, вѣроятно, еще лучше уяснятъ историческія ступени его развитія.

Дальнѣйшимъ шагомъ настоящихъ ленточныхъ украшеній впередъ обыкновенно считаютъ изломанные или изогнутыя въ такомъ же родѣ декоративныя полосы, которыя, будучи лишены бордюрныхъ линій, не могутъ считаться лентами въ настоящемъ смыслѣ слова, а состоятъ изъ тѣсно придвинутыхъ другъ къ другу наколотыхъ или нацарапанныхъ параллельныхъ линій. Сюда относятся украшенія нѣкоторыхъ неолитическихъ сосудовъ Сицилии, каковы напр. извлеченные изъ пещеры Вискафратти и хранящіеся въ національномъ музеѣ въ Палермо (фиг. *д* и *е*); сюда же въ особенности должны быть отнесены декоративные узоры сосудовъ, вырѣзанныхъ Линденшмитомъ на Гинкельштейнѣ, въ прирейнскомъ Гессенѣ, и хранимыхъ въ Майнскомъ музеѣ (фиг. *з* и *к*). На нашъ взглядъ, эти находенія въ могилахъ вазы занимаютъ средину между

сосудами съ наколотымъ и нацарапаннымъ орнаментомъ и между горшками второго раземотрѣннаго нами рода, съ ленточной керамикой.

Когда скоро, оставаясь на средне-германской почвѣ, мы допустимъ, вмѣстѣ съ Клоффейнемъ и Гётце, что сосуды съ ленточными орнаментами принадлежатъ позднѣйшей неолитической эпохѣ, то должны будемъ признать, что сосуды, происходящіе изъ Лайбахскаго болота (фиг. 1), хранящіеся въ Рудольфинумѣ, въ Лайбахѣ, въ Юганнеумѣ, въ Грацѣ, и въ естественноисторическомъ музеѣ, въ Вѣнѣ, и на которыхъ среди окаймленныхъ лентами пространствъ появляются заполненные узорами кресты и круги, — что эти сосуды знаменуютъ собою дальнѣйшіе успѣхи, сдѣланные въ упомянутую эпоху; то же самое можно сказать и о сосудахъ, извлеченныхъ изъ свайныхъ построекъ Мондскаго озера, изобилующаго мѣдною утварью на ряду съ еще большимъ количествомъ каменной утвари, вѣдѣніе чего въ настоящее время позволительно утверждать, вмѣстѣ съ вѣнскимъ изслѣдователемъ Мухомъ, нашедшимъ эти сосуды, и ихъ владѣльцемъ, а также съ Гампелемъ и другими, что существовала особая мѣдная эпоха, предвѣстница настоящей металлической эпохи, но на ступени, на которой стояло ея искусство, относящаяся къ концу позднѣйшей каменной эпохи. На сосудахъ съ Мондскаго озера ленточныя украшенія являются въ соединеніи со штрихованными треугольниками и четырехугольниками, съ концентрическими кругами, съ „солнечными колѣсами“, съ крестами, даже съ настоящими спиралями, образуя иногда красивое, иногда нѣсколько странное на видъ цѣлое (фиг. 1). Хотя техника нацарапанныхъ и заполненныхъ бѣлой краской декоративныхъ линий, проведенныхъ по темному фону, здѣсь не имѣлась, а узоры все еще состоятъ изъ строго-геометрическаго сочетанія линий, однако мы уже чувствуемъ вліяніе новаго, иного времени. На вопросъ о символическомъ значеніи многихъ изъ отдѣльныхъ знаковъ мы не можемъ дать отвѣта, но не можемъ также сказать, что вопросъ этотъ не имѣетъ права быть поднятýmъ. Мы должны даже признать здѣсь возможность вліянія далекихъ восточныхъ странъ, явившагося вмѣстѣ съ мѣдью. Замѣчательно указанное Мухомъ точное сходство техники и декоративныхъ мотивовъ нѣкоторыхъ горшковъ, найденныхъ въ Мондскомъ озерѣ, съ техникою и орнаментацией сосудовъ и черепковъ изъ низшаго доисторическаго поселенія Трои и раскопокъ на остр. Кипрѣ — сосудовъ, принадлежащихъ, подобно свайнымъ постройкамъ Мондскаго озера, каменной эпохѣ, уже знакомой съ мѣдью. Своеобразие нѣкоторыхъ узоровъ на тѣхъ и другихъ памятникахъ не допускаетъ предположенія, чтобы орнаментация однихъ и орнаментация другихъ возникли независимо другъ отъ друга, и все свидѣтельствуетъ о томъ, что здѣсь занимающаея стороною, но всея вѣроятности, было не Средиземное море, а Мондское озеро.

Настоящая спираль, которую мы уже встрѣчали на палеолитическихъ находкахъ, не была порожденіемъ металлической эпохи. Это до-

казывается тѣмъ, что она попадаетъ на многихъ неолитическихъ сосудахъ преимущественно совмѣстно съ развитой ленточной орнаментикой, напр. на глиняныхъ сосудахъ, найденныхъ въ Бутмирѣ, въ Босніи. Спираль не принадлежитъ къ тѣмъ декоративнымъ мотивамъ, которые не могли бы быть заимствованы изъ природы независимо другъ отъ друга.

Окрашенные глиняные сосуды позднѣйшей каменной эпохи составляютъ большую рѣдкость. На югѣ они явились раньше, чѣмъ на сѣверѣ. Здѣсь, въ нижней Австріи и въ Моравіи, найдены первые опыты полихромныхъ плоскихъ изображеній на неолитическихъ горшкахъ и чашахъ. Палларди обнаружилъ раскрашенные сосуды изъ Цанна; на нихъ бѣлыми, желтыми, бурыми и красными земляными красками намалеваны лентообразныя, рѣшетчатыя, спиральныя и остроугольныя украшения. Сосуды же позднѣйшей каменной эпохи, окрашенные въ красный цвѣтъ сапомъ или желѣзною охрою, найдены лишь недавно также въ Вормской области, близъ Рейна.

Какъ подпластическія прибавки къ глинянымъ сосудамъ каменной эпохи имѣютъ значеніе очерки человѣческихъ лицъ на горшкахъ изъ Фюлена, Зеландіи и Шонена, хранящихся въ скандинавскихъ коллекціяхъ. Лица эти соединены съ выдающимися изъ сосуда двумя руками (грифообразными ушками) и, какъ предполагаетъ Софусъ Мюллеръ, возникли благодаря тому, что технически необходимой составной части сосудовъ было придано, ради забавы, иное значеніе. На крупномъ ушкѣ накапывались или намалевывались глаза. Промежутокъ, служившій ручкою, становился носомъ. Рта не было и здѣсь.

Тогда какъ изслѣдователи доисторическихъ временъ склонны думать, что человѣческія фигуры или части человѣческаго тѣла развились изъ геометрическихъ фигуръ или неодушевленныхъ частей той или другой утвари, эти люди настаиваютъ на томъ, что большинство геометрическихъ фигуръ, съ которыми имъ приходилось имѣть дѣло, произошло отъ человѣческихъ фигуръ или фигуръ животныхъ. Однако вполнѣ возможно также и то, что доисторическое искусство шло то однимъ, то другимъ путемъ, и мы можемъ согласиться съ Карломъ фонъ-денъ-Штейненомъ, производящимъ геометрическую орнаментику въ некоторыхъ первобытныхъ бразильскихъ народахъ отъ предметовъ природы, но не соглашаемся съ нимъ, когда онъ напр. признаетъ декоративный мотивъ, извѣстный уже неолитической эпохѣ, — мотивъ креста съ четырьмя точками, окаймленного кругомъ, — за мотивъ птицы, сидящей на пѣздѣ съ четырьмя яйцами. Мы еще вернемся къ этимъ вопросамъ. Въ большинствѣ вопросовъ о доисторическихъ временахъ еще ничего нѣтъ прочно установленнаго. Предположенія противорѣчатъ предположеніямъ, мнѣнія — мнѣніямъ. Научнаго разъясненія можно ожидать только въ будущемъ.

3. Искусство первой металлической эпохи (ступень бронзовой эпохи).

Когда человечество познакомилось съ металлами и стало ихъ употреблять, наступила опять новая эпоха — эпоха болѣе богатая, болѣе блестящая, болѣе подвижная. Однако металлы подчинились человѣку не все съ разу. Лучшіе знатоки всехъ странъ утверждаютъ, что въ большинствѣ областей Земного Шара время, когда обрабатывались только мѣдь, бронза и золото, предшествовало той эпохѣ, когда вошли въ употребленіе желѣзо и другіе металлы. Переходъ вездѣ совершался постепенно. Но какъ начало, такъ и конецъ бронзовой эпохи, совпадающій съ началомъ желѣзной эпохи, въ разныхъ, иногда даже въ сосѣднихъ мѣстахъ, должны быть относимы къ весьма различнымъ временамъ. Мы говоримъ не о знакомствѣ вообще съ металлами, а объ употребленіи тѣхъ или другихъ изъ нихъ. Въ Египтѣ употребленіе желѣза смѣнило собою употребленіе бронзы въ то время, когда въ Европѣ бронза только что начала замѣнять собою камень. Во всей остальной „черной“ части свѣта, изобилующей желѣзомъ, этотъ металлъ сталъ употребляться раньше бронзы, а въ иныхъ мѣстностяхъ изъ всехъ металловъ обрабатывалось почти одно только желѣзо. Наоборотъ, американскіе культурные народы все еще употребляли только мѣдь, бронзу, золото и отчасти серебро, когда европейцы, чепароса дѣль тому назвавъ, познакомились съ жителями Новаго Свѣта. Въ большинствѣ культурныхъ странъ Азии можно указать на существованіе бронзовой эпохи; въ Европѣ же раскопки и находки подтверждаютъ мнѣніе древнихъ греческихъ и римскихъ поэтовъ, изъ которыхъ Лукрецій прямо утверждаетъ, что „употребленіе бронзы было извѣстно раньше, чѣмъ употребленіе желѣза“.

Бронза или „руда“ (Erg), какъ иногда называютъ ее поэты и классические археологи, представляетъ собою смѣсь приблизительно отъ пяти до пятнадцати частей олова съ девяностою-пятью или восьмидесятью-пятнадцатью частями мѣди. Самымъ обыкновеннымъ отношеніемъ считается отношеніе десяти къ девяностою. Само собою разумѣется, что знакомство съ мѣдью должно было предшествовать ей сплаву съ оловомъ. Поэтому заранѣе можно было считать вѣроятнымъ, что люди пытались обрабатывать мѣдь въ чистомъ видѣ, пока не убѣдились въ томъ, что прибавка къ ней олова дѣлаетъ ее болѣе твердою и сообщаетъ ей болѣе свѣтлый цвѣтъ. И действительно, въ послѣднее десятилѣтіе для обширныхъ пространствъ Земного Шара установленъ предшествовавшій бронзовой эпохѣ періодъ мѣди; это доказали относительно Венгрии Пульски (Pulszky), относительно Швейцарии — Гроссѣ, относительно большинства европейскихъ странъ — Мухъ и Гампель. Но такъ какъ чистомѣдная орудія и оружіе, обыкновенно лишенные всякихъ украшеній, своими формами почти не отличаются отъ орудій каменной эпохи, то на краткій мѣдный періодъ, какъ мы уже замѣтили, смотрягъ не какъ на отдѣльную культурную ступень, а какъ на послѣднюю часть каменной

эпохи. Поэтому Гарнессъ говорить о „безсильнѣ мѣди“, которая не могла одна одолѣть камня и для побѣды надъ нимъ должна была соединиться съ „чудодейственнымъ оловомъ“.

Доисторическія бронзовыя области, особенно для насъ интересныя, лежатъ въ средней и сѣверной Европѣ. Бронзовое искусство Египта, великихъ древнихъ азіатскихъ монархій и восточной Греціи не можетъ быть отдѣлено отъ историческаго искусства этихъ странъ. Съ мѣдной и бронзовой эпохой Америки мы познакомясь при разсмотрѣніи искусства древнихъ культурныхъ государствъ этой части свѣта. Только въ Европѣ можно указать такую бронзовую эпоху, которая соответствуетъ особой доисторической ступени искусства, но и это справедливо не въ одинаковой степени для всѣхъ пунктовъ Европы. Бронзовая культура южныхъ полуострововъ и наиболее доступныхъ ея вліянію областей средней Европы, особенно Франціи и части Австріи, такъ быстро поглощается надвигающеюся съ юга желѣзною культурою, имѣющей уже въ самомъ началѣ скорѣе первобытно-историческій, чѣмъ доисторическій характеръ, что бронзовой культуры почти нельзя принимать во вниманіе въ этихъ мѣстностяхъ. Мы можемъ разсматривать только средне-европейскую и сѣверно-европейскую бронзовую эпоху, которая стала намъ доступна благодаря отдѣльнымъ изслѣдованіямъ, произведеннымъ въ верхней Баваріи Науе, въ Богеміи — Рихти, въ западной Пруссіи — Лиссауеромъ, въ Великобританіи и Ирландіи — Эвансомъ, въ Венгріи — Ундлестомъ и Гампстемъ, въ Скандинавіи — Софусомъ Мюллеромъ и Монтелиусомъ.

За европейской металлической культурой мы не можемъ признать такой же самобытности, какъ за европейскимъ искусствомъ каменной эпохи. Все указываетъ, что умѣнье добывать и обрабатывать металлы ведетъ свое начало изъ западной Азіи. Отсюда сверкающий золотомъ бронзовый потокъ могъ излиться, съ одной стороны, въ восточную и сѣверную Азію, съ другой — въ область Средиземнаго моря; но онъ долженъ былъ принять еще третье направленіе. Онъ проникъ въ сѣверную и среднюю Европу вѣроятно не чрезъ сѣверную Азію и не чрезъ Грецію, а чрезъ берега Чернаго моря и Дуная. Изъ приднѣпровскихъ странъ онъ перешелъ даже въ сѣверную часть Балканскаго полуострова и въ сѣверную Италію. Совершенно безпрешественно достигъ онъ, слѣдуя по большимъ германскимъ рѣкамъ, впадающимъ въ Нѣмецкое и Балтійское море, до сѣвера Европы, который, съ своей стороны, по тѣмъ же путямъ, какими получалъ бронзовую утварь, отправлялъ на югъ въ обмѣнъ на нее свой янтарь. Послѣдствіемъ этого было то, что бронзовая культура въ чистомъ видѣ развилась всего полнѣе и богаче въ Венгріи, Швейцаріи и на Сѣверѣ, т. е. съ одной стороны, Великобританіи и Ирландіи, а съ другой Скандинавіи и сѣверная Германія составляли провинціи великаго бронзоваго царства, въ которомъ, какъ доказываютъ многочисленныя отрытыя дѣла издѣлья, бронза сначала только отли-

вазась и лишь потомъ стала быть обрабатываемою молотомъ и подвергаться ковкѣ.

Ввозъ блестящаго и гибкаго металла произвелъ громадный переворотъ въ общемъ складѣ тогдашняго европейскаго быта. Изъ бронзы стали выдѣлывать большинство орудій и оружія, изготовлявшихся въ предшествовавшую эпоху изъ камня, рога и кости. Кинжалы превратились сперва въ короткіе тесаки, а потомъ въ длинные мечи. Топоры и рѣзакі приняли особія формы, которыя изстѣдователи бронзовой эпохи называютъ общимъ собирательнымъ именемъ „цѣпѣль“ (Celt). Булавки получили разнообразный декоративный видъ и, снабженные особыми приспособленіями для того, чтобы заколотое ими не разстегивалось, уже обратились тамъ и сямъ въ пряжки (фибулы), которыя принадлежать къ числу художественныхъ предметовъ, характеризующихъ слѣдующую эпоху — доисторическое желѣзное время. Изъ бронзы или золота стали изготовляться многіе предметы и украшенія, для которыхъ въ каменную эпоху употреблялись мало обработанные или вовсе необработанные естественные матеріалы. Благодаря гибкости металла, явились новыя формы декоративныхъ формъ. Закругленіе вошло въ свои права. Начали оковывать или ковать гонимые обручи, гадены, шейныя кольца, ручныя и ножныя браслеты, кольца для пальцевъ, цѣпи и нѣпчотки; одежду или домашнія вещи стали украшать круглыми бронзовыми щитками.



а Костяной наконечникъ стрѣлы. б Каменный молотъ. По Картажику.

Однако основы прежнихъ искусствъ мы угадываемъ пока объ орнаментикѣ — при этомъ измѣнились только не тогдашн. Дома и жилища въ сѣверной и средней Европѣ продолжали сооружаться на тѣхъ же началахъ, какъ и въ каменную эпоху. Швейцарскія свайныя постройки все еще являются самыми поучительными остатками человѣческихъ жилищъ бронзовой эпохи. Они теперь устраиваются дальше отъ берега, чѣмъ прежде, а мостки, соединяющіе эти постройки съ берегомъ, иногда достигаютъ длины въ тысячу футовъ. Селенія становятся болѣе обширны и иногда обращаются въ цѣлѣющія, многолюдныя мѣстечки, расположенныя надъ зеленой или голубой поверхностью воды. Свайныя помосты и жилища строятся лучше: сваи всею частью отесаны, плетенье изъ прутьевъ иногда замѣняется уже вертикально-включенными бревнами. Мегалитическій способъ нагроможденія другъ на друга неотесанныхъ кельтскихъ камней при сооруженіи гробницъ (см. стр. 24) мало-по-малу

исчезаетъ, хотя нѣкоторое время еще влачить свое существованіе въ видѣ такъ называемыхъ „циклопическихъ“ стѣнъ; въ нѣкоторыхъ мѣстахъ онѣ пережили даже бронзовую эпоху и въ отдѣльныхъ случаяхъ, даже на сѣверѣ, достигали до извѣстнаго идеальнаго величія. Такъ называемая циклопическая стѣна создается изъ громадныхъ четырехъ-угольныхъ или многоугольныхъ глыбъ, грани которыхъ по возможности плотно прилаживаются другъ къ другу и не стѣсняются цементомъ. Каменные столбы продолжаютъ существовать на сѣверѣ вплоть до



Стокенджъ близъ Салсберя, въ Южной Англіи. По Ранке.

историческаго времени, но и многіе изъ менгировъ Франціи и Британіи доживаютъ до бронзовой эпохи. Замѣчательно, что нѣкоторые изъ нихъ, съ самаго начала олицетворяя собою боговъ, теперь тамъ и сямъ снабжаются намеками на части человѣческаго тѣла. Всего любопытнѣе въ этомъ отношеніи камни изъ Калдорга (въ Гардекомѣ департ.), находящіеся нынѣ въ Роденскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 37, фиг. а), — истуканы съ ребячески вычеканенными, прилициными къ тѣлу руками, изображающіе женскія божества каменной эпохи Шампани (см. стр. 28); замѣчательны также разставленные кругами менгиръ Сардиніи, которые, судя по обозначеннымъ на нихъ женскимъ грудямъ, надо считать оныями олицетворенія божествъ въ человѣческомъ образѣ (см. рис. на стр. 37, фиг. б).

Но самым поучительным образцом мегалитических построекъ сѣвера является знаменитый Стоунгенджъ, сохранившійся въ величественныхъ развалинахъ на обширной открытой пустынной возвышенности въ Салисбери, въ южной Англіи. Столбы изъ песчаника, составляющіе вѣнчую окружность этого памятника, обыкновенно принимаемаго за храмъ солнца, снабжены наверху выступами, которымъ соответствуютъ отверстія въ покоящихся на нихъ каменныхъ поперечныхъ балкахъ. Столбы и „трилиты“ (три камня, изъ которыхъ одинъ лежитъ на двухъ стоящихъ вертикально) внутреннихъ овальныхъ круговъ состоятъ изъ прладекаго гранита, который могъ быть привезенъ сюда только морскимъ путемъ. Все столбы отесаны съ четырехъ сторонъ (см. рис. на стр. 38). Нельзя допустить, чтобы въ каменную эпоху обитатели Англіи уже достигли тѣхъ успѣховъ техники, безъ которыхъ немислимо производство

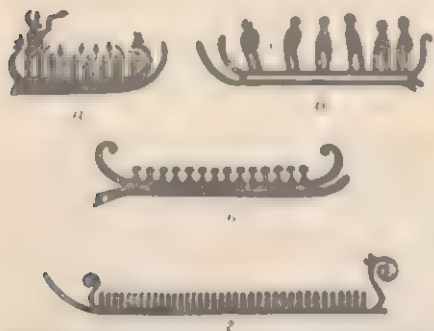


Рисунки бронзовой эпохи на скалахъ Теннеби, въ Богусленѣ. По Монтеусу

этой постройки, хотя обыкновенно относятъ ее къ каменному періоду: возвышалась надъ могилами бронзовой эпохи, Стоунгенджъ принадлежитъ и самъ этой эпохѣ.

Помилки монументальнаго рисовальнаго искусства, встрѣчающіяся на дольменахъ, менгирахъ или на естественныхъ скалахъ въ каменную эпоху (камни въ видѣ чашъ или камни для разрисовки съ ямочками и другими знаками) въ бронзовую эпоху развиваются въ Скандинавіи до первыхъ ступеней богатой фигурами исторической стѣнной живописи или историческихъ рельефныхъ изображеній. По этой части заслуживаютъ вниманія скандинавскіе рисунки на скалахъ, обыкновенно обозначаемые ихъ шведскимъ названіемъ „Hällristningar“. Они встрѣчаются кое-гдѣ на плитахъ могильныхъ камеръ, но чаще всего на открытыхъ, нѣсколько наклонныхъ, отнюдь не вертикальныхъ, а иногда на почти горизонтальныхъ поверхностяхъ гладкихъ гранитныхъ глыбъ, въ которыя они, въ противоположность контурнымъ рисункамъ на позднѣйшихъ руническихъ камняхъ, вѣданы всею своею плоскостью. Большинство этихъ изображеній, порою занимающихъ собою нѣсколько метровъ въ ширину и въ высоту, находится въ шведскихъ провинціяхъ Богусленъ, Эстерготландъ и Шоненъ, а также въ примыкающей къ нимъ юго-восточной части Норвегіи. Бальцеръ и Ридбергъ обнаружили ихъ

въ большемъ, составленномъ ими сочиненіи. Часто встрѣчающіеся чашеобразныя углубленія и непонятныя символическія начертанія concentрическихъ круговъ, круговъ съ крестами, спиралей, колесъ и проч., которыя могутъ быть разсматриваемы, какъ начатки образныхъ изображеній, а также обычныя изображенія разнаго оружія и разной утвари, напр.



Рисунки бронзовыхъ чашекъ на скалахъ въ Богуслѣнѣ, изображающіе суда съ многочисленными гребцами. По Менелову.

чтобы перевозить черезъ море тяжести даже болѣе значительныя, чѣмъ упомянутыя прагнскіе гранитныя столбы, какіе мы видимъ въ Стоунгенджѣ. Здѣсь находимъ мы также изображенія гребцовъ, сидящихъ на скамьяхъ судна, всадниковъ со щитами и коньями въ рукахъ, земледѣльцевъ, идущихъ за плугами. Изображены также морскія сраженія,



Развитіе чашекъ бронзовой эпохи.

мечей, топоровъ, щитовъ, воспроизводящія очевидно міръ формъ, присутствующихъ бронзовой эпохѣ, — всѣ эти рисунки не имѣютъ такого важнаго значенія, какъ изображенія людей, лошадей, быковъ, кораблей, повозокъ и плуговъ, наглядно представляющія намъ жизнь героевъ давно-минувшихъ временъ. Главную роль среди этихъ изображеній играютъ корабли — отчасти большія многоярусныя суда съ многочисленными гребцами, суда, на видъ достаточно крупныя и крѣпкія для того,

причаливанье къ берегу, схватки всадниковъ и сцены на пастбищахъ. Нѣтъ недостатка и въ сценахъ религіозныхъ обрядовъ, которыя, однако, мы не умѣемъ разъяснить. Рисунокъ на стр. 39 представляетъ сцену на пастбищѣ (фиг. а) и сраженіе всадниковъ (фиг. б), изображенныя на одной скалѣ въ Тегнеби (въ Богуслѣнѣ).

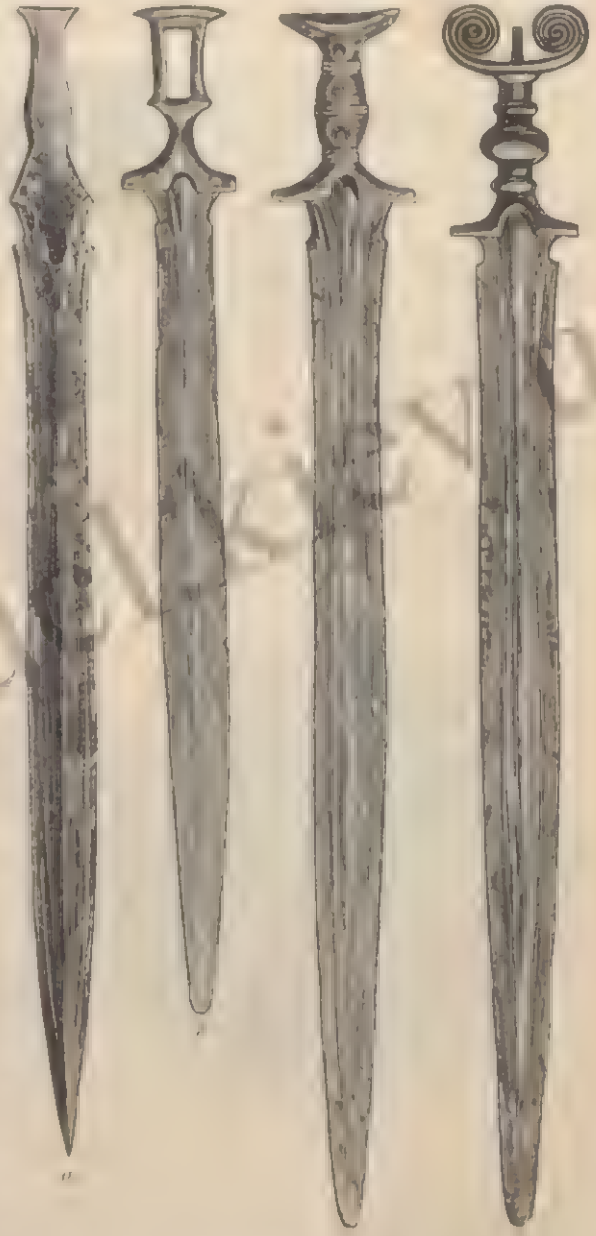
Всѣ эти изображенія — не болѣе, какъ дѣтскій лепетъ на языкѣ формъ. О правильномъ отношеніи отдѣльныхъ фигуръ

и предметовъ другъ къ другу, о ясности въ пространственномъ отношеніи цѣльности картины, объ умѣлой обработкѣ отдѣльныхъ формъ не можетъ быть здѣсь и рѣчи, но своего рода живость и наглядность способа изображенія придаютъ нѣкоторымъ изъ этихъ картинъ своего рода художественную прелесть; къ тому же, въ различныхъ изображеніяхъ постоянно высказывается и разность воззрѣній на природу. Въ этомъ смыслѣ любопытно сравнить одно съ другимъ четыре судна, изображенныя на ска-

лахъ Богусѣна и воспроизведенныя на стр. 40. Въ первомъ (фиг. а) и во второмъ (фиг. б) мы видимъ попытку дать будущимъ на судиѣ мореплавателямъ человѣческій образъ; на третьемъ судиѣ (фиг. в) люди представлены безъ членовъ, только съ головками, на подобіе кеглей; на четвертомъ (фиг. г) вмѣсто людей мы находимъ рядъ одинаковыхъ тумбочекъ. Спрашивается: происходило ли развитіе въ этомъ, или же въ противоположномъ направленіи? Безформенные менгиры, какъ мы видѣли, мало-по-малу пріобрѣтали отдѣльныя части человѣческаго тѣла, и Гэрнестъ не разъ указывалъ, что на доисторическихъ серьгахъ человѣческія формы произошли отъ геометрическихъ фигуръ. Тѣмъ не менѣе, въ рассматриваемомъ случаѣ, въ которомъ первоначальною цѣлью было подражаніе природѣ, кажется болѣе вѣроятнымъ, что на послѣднемъ изображеніи судна человѣческіе образы его экипажа превращены въ геометрическія фигуры.

Бронзовые предметы, характеризующіе всю рассматриваемую эпоху, приводилось находить отчасти въ могилахъ и въ урнахъ для пепла, отчасти въ остаткахъ жилищъ, особенно въ остаткахъ свайныхъ построекъ, отчасти цѣлыми грудами (кладами) въ тѣхъ мѣстахъ, въ которыхъ они были въ свое время зарыты нарочно

по какой-либо причинѣ, или случайно (Werkstattfunde, находки на мѣстѣ изготовленія). Всѣ эти бронзовые предметы, извлеченные изъ земли по прошествіи трехъ тысячелѣтій, въ настоящее время напои-



Мечи бронзовой эпохи. По Гроссу.

няють собою доисторическія коллекціи разныхъ странъ и, несмотря на то, что ихъ покрываетъ черновато-зеленая или синеватая ржавчина, еще гласятъ понятнымъ для насъ языкомъ о вкусѣ и искусствѣ давно-прошедшихъ временъ. Тысячелѣтіе господства бронзы на сѣверѣ Мон-



Вонгерскія фибулы. По Умдсету и Гамполю.

теіуеъ раздѣляетъ на шесть слѣдующихъ одинъ за другимъ періодовъ, начинающихся приблизительно съ 1650 г. до Р. X. Софусъ Мюллеръ признаетъ только четыре періода, приблизительно въ 200 лѣтъ каждый, начинающіеся около 1150 г. до Р. X. Здѣсь мы должны придерживаться основнѣйшихъ чертъ общаго хода развитія.



Южно-шведскій бронзовый дѣлѣ съ украшеніями. По Монтедусу

Правда, вопросъ, какимъ образомъ цельты (рис. на стр. 40) развились изъ плоскихъ цельтъ (фиг. а) въ цельты съ придатками (Raalstäben, б) и въ поляны цельты (в), врядъ ли относится къ исторіи искусства, такъ какъ тутъ все дѣло лишь въ наиболѣе цѣлесообразномъ прикрѣпленіи рукоятокъ къ этимъ надѣліямъ. Но нашъ рисунокъ все-таки даетъ наглядное представленіе о подобныхъ видоизмѣненіяхъ. Болѣе художественнымъ характеромъ отличается развитіе рукоятокъ мечей. Плоскія, языкообразныя рукоятки древнѣйшихъ мечей (см. рис. на стр. 41, фиг. а) и прорѣзныя рукоятки мечей нѣсколько болѣе позд-

няго происхожденія (фиг. б) еще снабжались деревяннымъ или костянымъ набалдашникомъ; по украшенію же цѣликомъ рукоятокъ цвѣтущей поры бронзоваго періода (фиг. в) можно прослѣдить технику прежняго прикрѣпленія подобныхъ набалдашниковъ. Въ ангенскихъ мечахъ съ рогаобразными рукоятками (фиг. г) спирали какъ на сѣверѣ, такъ и на югѣ бронзоваго царства являются совершенно само-

бытымъ мотивомъ разсматриваемой эпохи и притомъ въ самой характерной формѣ. Изображенные мечи происходятъ изъ швейцарскихъ свайныхъ построекъ: первый изъ Тилле, второй изъ Овернѣ, третій изъ Мёрингена, четвертый изъ Корселегга; второй хранится въ пивнательскомъ музеѣ, прочіе находятся въ коллекціи Гросса, въ Невевиллѣ. Антеннскіе мечи, находимые на сѣверѣ, даже скандинавскими учеными признаются за товаръ, привозный съ юга.

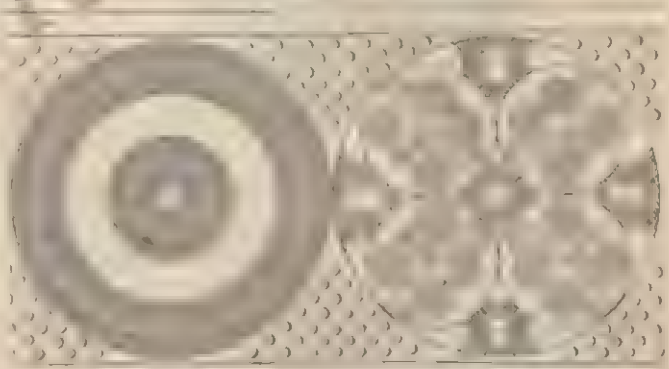
Еще интереснѣе въ художественномъ отношеніи ходъ развитія пряжекъ или фибулъ, надѣленныхъ, вслѣдствіе своей эластичности, такъ сказать, внутреннею жизнью. Въ бронзовую эпоху эти пряжки совсѣмъ не встрѣчаются въ большинствѣ европейскихъ странъ, лишь рѣдко попадаются въ самой простой формѣ въ Миланахъ, въ швейцарскихъ свайныхъ постройкахъ и въ верхней Италіи; цоколи достигаютъ уже до нѣкоторой художественности въ Веніціи, въ сѣверной Германіи и въ Скандинавіи. Простыя фибулы, хранящіяся въ Будапештскомъ музеѣ, представлены на нашемъ рисункѣ (стр. 42, фиг. а и б); тутъ же изображена роскошная венгерская фибула того же музея (фиг. в).

Обращая свое вниманіе прежде всего на художественныя особенности искусства бронзовой эпохи, мы должны признать весь-

ма важное значеніе за видоизмѣненіями чисто-декоративныхъ формъ — орнаментовъ. Орнаментъ въ искусствѣ бронзовой эпохи продолжаетъ быть въ сущности геометрическимъ: съ одной стороны, геометрическія украшенія бронзовыхъ предметовъ представляются разработанными прямолинейными узорами каменной керамики (см. стр. 31), съ другой, вслѣдствіе способности металловъ гнуться, декоративные геометрические узоры состояются изъ кривыхъ линий, которыя лишь въ отдельныхъ случаяхъ



Богемскія ручныя шпиги. По Гроссу.



Украшенія на верхне-баварской нагрудной пластинкѣ изъ тисненой бронзы. По Гроссу.

появлялись въ концѣ позднѣйшей каменной эпохи. Орнаментація художественныхъ издѣлій бронзовой эпохи изобилуетъ кругами, полукругами, спиралями, простыми или пересѣкающимися по мѣрѣ своего



Рис. 41. Бронзовая ваза из Монтеліуса.

распространенія волнообразными линиями („бѣгущій пестъ“ или „полоса водяныхъ волнъ“). Карлъ фонъ-денъ-Штейнъ говоритъ: „Проволочная техника монополизировала давно извѣстную дометаллической эпохѣ спираль, какъ-будто бы она была изобрѣтеніемъ металлической эпохи“. Однако наиболѣе выдающіеся изъ скандинавскихъ изслѣдователей доисторическихъ временъ, каковы Оскаръ Монтеліусъ и Софусъ Мюллеръ, согласны между собою и съ учеными другихъ странъ въ томъ, что спираль древнѣйшей скандинавской бронзовой эпохи произошла непосредственно отъ



Рис. 42. Бронзовый нож из Монтеліуса.

михенской спирали. При этомъ, конечно, кажется страннымъ, отчего одновременно со спиралью не были замѣтованы и прочіе мотивы михенскаго искусства. Впрочемъ, относительно этого вопроса еще возможно сомнѣніе; во всякомъ случаѣ, своеобразныя вариации и примѣненія спирали въ скандинавскомъ искусствѣ позднѣйшей бронзовой эпохи—свободныя изобрѣтенія этого искусства.

На нашемъ рисункѣ (стр. 42) изображенъ южно-шведскій декорированный бронзовый щитъ, хранящійся въ стокгольскомъ музеѣ; другой

рисункъ (на стр. 43) представляетъ богемскій щитъ со спиральными кружками и линейными орнаментами, находящійся въ музеѣ Чаславскаго общества. Изображеніе, помѣщенное на стр. 43 внизу, украшенія на одной верхне-баварской, найденной на Рингскомъ озерѣ нарудной пла-

стигъ изъ голстаго бронзоваго листа (нынѣ въ мюнхенскомъ доисторическомъ музеѣ).

Переходъ орнаментики бронзовой эпохи отъ строгихъ формъ круга, полукруга и спирали къ болѣе разнообразнымъ извивающимся волнистымъ линіямъ, къ линіямъ въ видѣ буквы S и къ произвольно изогнутой спирали можно прослѣдить особенно хорошо въ скандинавскомъ бронзовомъ искусствѣ. Воспроизведенный у насъ шведскій декорированный щитъ (см. рис. на стр. 42) изготовленъ еще въ строгомъ стилѣ бронзовой эпохи. Болѣе свободный характеръ имѣють украшенія висячаго сосуда изъ Вестготт-ланда, въ стокгольмскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 44); особенно же фантастичны формы волнообразныхъ перепутанныхъ извивовъ линій на клинкахъ многихъ скандинавскихъ и сѣверогерманскихъ бронзовыхъ ножей.

Весьма любопытно, что въ этихъ орнаментахъ, особенно на клинкахъ ножей, часто повторяются тѣ же самыя изображенія судовъ, какія мы видѣли на скалахъ (стр. 40); изображенія эти прищипываютъ болѣе или менее схематически формы, однако весьма понятныя для посвященнаго. Напримѣръ, на датскомъ ножѣ,



Ножи бронзовой эпохи. По Монтеилусу и Месторфу

изображенномъ на стр. 44, судно явственно видно (Копенгагенскій музеѣ). Сюда примыкають также перныя орнаменты скандинавской животной орнаментики. Криволинейныя украшенія снабжаются иногда съ одной стороны изображеніями болѣе или менѣе легко различимыхъ головъ животныхъ и превращаются какъ-бы въ драконовъ, змѣй, морскихъ коньковъ и другихъ дивовъ, какъ это видно, напр. на крышкѣ висячаго сосуда, представленнаго на стр. 44, а еще лучше на ангенскомъ ножѣ изъ Галландъ, хранившемся прежде въ коллекціи Гамильтона (см. прил., рис., фиг. а). Болѣе опредѣленные изображенія животныхъ въ видѣ плоскаго орнамента, особенно ряды птицъ на знаменитыхъ щитахъ стокгольмскаго и копенгагенскаго музеевъ, и близкія къ нимъ украшенія въ видѣ птицъ на датскихъ, сѣверо-германскихъ и венгерскихъ сосудахъ, самими скандинавскими и сѣверогерманскими прищипываются украшеніями южнаго происхожденія, такъ какъ предметы, на которыхъ они встрѣчаются, уже не отличны.

а чеканены, и ставятся въ связь съ одновременной древнѣйшей жѣлѣзной культурой, а именно съ галльнотеттской, съ которой мы познакомимся впоследствии. На рукояткахъ же ножей пластическія головы животныхъ встрѣчаются еще въ древнѣйшемъ скандинавскомъ бронзовомъ періодѣ, причемъ особенно часты лошадиныя головы, какъ напр. на бронзовомъ ножѣ изъ Оланда (см. предыдущій рис., фиг. в), въ стокгольмскомъ музеѣ, и на ножѣ изъ Гольштейна (фиг. д), въ кильскомъ музеѣ.

На рукояткахъ скандинавскихъ ножей мы находимъ также лучшія изображенія человѣческихъ фигуръ изъ всѣхъ, какія только встрѣчаются въ бронзовой эпохѣ. Остановливаясь на нихъ, слѣдуетъ прежде всего упомянуть объ извѣстной рукояткѣ ножа, найденнаго близъ Иггегое, въ Гольштейнѣ, и хранящагося въ копенгагенской коллекціи (предыдущій рис., фиг. г). Она представляетъ полуобнаженную, но богато украшенную женщину, стоящую прямо, совершенно en face, и держащую обѣими руками передъ собою сосудъ. Въ ушахъ у нея огромныя серьги въ видѣ колецъ. Лицо плоское, тѣло худое, но пропорціи его довольно вѣрны. Почти та же самая голова, но только одна голова, украшающа собою рукоятку бронзоваго ножа изъ Скандербурга, въ той же коллекціи; въ такомъ же родѣ ножъ изъ Дитмаршена, составляющій частную собственность (см. тотъ же рис., фиг. д). Что эти рукоятки, къ которымъ можно причислить еще вѣсколько бронзы, имѣющихъ человѣческую форму, суть издѣлія сѣвера, доказываютъ, какъ замѣтилъ еще Форреръ, украшающіе ихъ клинки чисто-сѣверныя изображенія кораблей или драконовъ, свойственныя бронзовой эпохѣ. Уидѣть также видѣть лишь „нѣкоторую связь между этими начертаніями и человѣческими фигурами, встрѣчающимися въ болѣе южной и болѣе ранней группѣ жѣлѣзной культуры“; и мы, съ своей стороны, не отрицаемъ, что въ нихъ отразилось до извѣстной степени южное влияніе. Но изъ одновременнаго съ ними мало найдется въ Европѣ такого, что выказывало бы подобное пониманіе формъ и внимательность исполненія, какія замѣчаемъ въ нихъ.

Художественное гончарное производство въ бронзовую эпоху въ сѣверной и средней Европѣ едва ли сдѣлало шагъ впередъ. Тонкіе, прямолинейныя, повидимому пунктированные узоры новѣйшей каменной эпохи мало-по-малу исчезаютъ, уступая свое мѣсто болѣе грубымъ, болѣе пластическимъ, хотя, быть можетъ, порою болѣе эффектнымъ декоративнымъ мотивамъ. Чаше являются, съ одной стороны, выщуклости и бороздки, съ другой — болѣе глубоко врѣзанные желобки и выемки.

Здѣсь мы можемъ указать только на два самобытные рода художественныхъ гончарныхъ произведеній: на урны въ видѣ жилищъ и на лицевидныя урны. Правда, оба рода сосудовъ переживаютъ бронзовую эпоху, и развитіе собственно лицевидныхъ урнъ, по крайней мѣрѣ на сѣверѣ, происходитъ въ жѣлѣзную эпоху; но на предшественниковъ этихъ сосудовъ, какъ мы видѣли, можно указать еще въ скандинавской каменной эпохѣ, а что появленіе урнъ въ видѣ жилищъ относится къ

бронзовому вѣку, это доказано Липшемъ и въ послѣднее время подтверждено Лиссауеромъ.

Идея, лежащая въ основаніи урнъ для негла, имѣющихъ форму жилищъ, безъ сомнѣнія, могла развиваться только въ позднѣйшую бронзовую эпоху, когда вошло въ обычай сожигать тѣла умершихъ. Останкамъ



Урны въ видѣ домовъ, I бронзовой эпохи. По Лиссауеру и Липшу.

любимаго покойника желательнѣе было устроить привлекательный для него пріютъ, представляющій собою копію его земного жилища; для исторіи искусства эти урны въ видѣ жилищъ имѣютъ важное значеніе, именно какъ пороки домовъ и жилищъ весьма отдаленной эпохи, тѣмъ болѣе, что такія урны сиюднѣ не были достояніемъ вообще всѣхъ

доисторическихъ народовъ, а употреблялись лишь въ тѣсно ограниченныхъ областяхъ, главнымъ образомъ въ сѣверной Германіи и въ средней Италіи. Поэтому нельзя считать убѣдительнымъ мнѣніе нѣкоторыхъ, что урны въ видѣ домовъ



Урны въ видѣ домовъ II бронзовой эпохи. По Бекеру и Дену.

заимствованы изъ средней Азіи. Исторію развитія жилого дома, съ которою мы уже познакомились при помощи Монтедуса въ предыдущей главѣ, можно прослѣдить по нѣмецкимъ урнамъ, имѣющимъ форму жилищъ. Самыя простыя урны представляютъ собою подобіе простой крупной хижины съ высокой конусообразной кровлей и съ высоко-расположенной входной дверью, до которой, какъ снаружи, такъ и изнутри, можно добраться только по лѣстницѣ, причемъ дверь закрывается бревномъ въ видѣ засова; таковы, напр., урна Подлебена, въ про-

виниціальному музею въ Галле (см. рис. на стр. 47 фиг. а), и урны Унсебурга и Седдина, въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Затѣмъ слѣдуетъ круглая хижина съ куполообразной крышей, нѣчто въ родѣ палатки, со входной дверью, помѣщенной уже внизу; подражаніемъ такому дому представляется урна Кикиндемарка, въ шверинскомъ музеѣ (фиг. б); далѣе слѣдуетъ указать на четырехугольную хижину съ высокой, покатой, но еще не имѣющей гребня соломенной крышей, возвышающейся надъ выступомъ карниза, какъ это мы видимъ въ знаменитой урнѣ Ашерслебена, въ берлинскомъ музеѣ (фиг. в), и на продолговатый крестьянскій домъ съ покатой крышей, кровельными стропилками, гребнемъ и карнизомъ, воспроизведенный въ дессауской урнѣ профессора Бюгнера (фиг. г). Италійскія урны въ видѣ домовъ, найденныя сначала въ Альбанскихъ



Лицевидныя урны бронзовой эпохи. По Шаниалу (а и б) и Беренгу (в и г).

горахъ, потомъ въ Этруріи, особенно въ Корнето и въ Ветулоніи, принадлежатъ болѣе высокой ступени культуры, такъ какъ воспроизводятъ постройки уже съ фронтономъ. Сравнимъ съ предыдущими албанскую урну, хранящуюся въ берлинскомъ музеѣ (фиг. д).

Лицевидныя урны изготовлялись съ цѣлью придать глинянымъ сосудамъ человѣчскій обликъ, причемъ то дѣлалось попытка разрисовывать весь сосудъ въ подражаніе членамъ человѣческаго тѣла, то задача ограничивалась изображеніемъ человѣческаго лица на верхней части сосуда, особенно на горлышкѣ, то, наконецъ, наиболее выпуклая часть сосуда получала видъ цѣлой головы. Такъ какъ подобныя урны часто встрѣчаются вмѣстѣ съ сосудами для храненія праха умершихъ, что можно сказать напр. относительно сѣверо-германскихъ лицевидныхъ урнъ, то при изготовленіи ихъ имѣлось до извѣстной степени въ виду приданіе человѣческаго образа праху умершаго, или созданіе усопшему памятника, имѣющаго человѣческую форму. Но лицевидныя урны отнюдь не всегда должны считаться погребальными урнами; такъ урны, вырытыя Шлиманномъ изъ нижнихъ доисторическихъ слоевъ Трои, ничуть не погребальныя урны, и ихъ происхожденіе не нуждается въ иномъ объ-

ясненіи, кромѣ выводимаго изъ того факта, что обликловенныя формы глиняныхъ сосудовъ сами собою наводили на мысль о формахъ человеческого тѣла. Въѣдъ даже не думая о лицевидныхъ урнахъ, мы говоримъ о горлышкѣ, пожкѣ, ручкахъ сосудовъ. Поэтому нѣтъ надобности предполагать, чтобы въ ходѣ развитія производства лицевидныхъ урнъ существовала какая-либо связь между разными мѣстностями и разными временами; главныя области, гдѣ онѣ встрѣчаются въ доисторическую эпоху, — перелія Азія, главнымъ образомъ Троя, Италия (особенно средиз.) и сѣверо-восточная Германія (преимущественно область Поммерелленъ, лежащая къ западу отъ Вислы). О троянскихъ лицевидныхъ урнахъ писать Шлиманнъ, объ итальянскихъ Ундсетъ, о поммерелленскихъ Берендтъ. Какъ на характерный образецъ троянскихъ лицевидныхъ урнъ бронзовой эпохи можно указать на сосудъ, найденный Шлиманномъ, хранящійся въ берлинскомъ музѣвъ народоѣдынія и изображенный на стр. 48, фиг. а. Крышка его представляетъ собою довольно узоръ. Лицо расположено на горлышкѣ и такъ же лишено рта и бѣдно чертами, какъ изображены желѣзные лица, относящіеся къ каменной эпохѣ и найденныя въ пещерахъ Шампанни. На нѣсколько болѣе поздней троянской урнѣ (фиг. б) уши, носъ и брови обозначены болѣе опредѣленно. Эта урна находится также въ Берлинѣ.



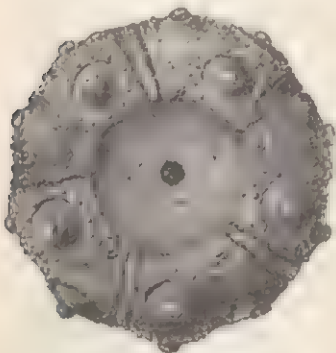
Древняя глиняная урна. По Кн. Берендтъ.

Къ той же ступени, несмотря на нѣкоторыя мѣстные отклоненія, принадлежатъ болѣе большинство поммерелленскихъ лицевидныхъ урнъ, какъ напримѣръ „императорская урна“ (Kaiserurne) въ областномъ провинціальномъ музѣвъ, въ Берлинѣ (фиг. 2). Свообразны настоящія бронзовые или желѣзные кольца или подражанія такимъ кольцамъ, повѣшенныя въ ушахъ, въ носу, иногда на шеѣ поммерелленскихъ лицевидныхъ урнъ; своеобразны также тонко, едва замѣтно нацарапанныя изображенія звѣрей, людей, повозокъ, всадниковъ, встрѣчающіяся на многихъ изъ этихъ урнъ. Характерные рисунки такого рода мы видимъ напримѣръ на даре дубской урнѣ (см. рис. выше) польскаго музѣвъ въ Торнѣ, которую впрочемъ нельзя назвать лицевидной. На поммерелленскихъ лицевидныхъ урнахъ, особенно многочисленныхъ въ данцигскомъ провинціальномъ



Лимонитъ. По Неймайру.

музее, а также на близких къ нимъ познанскихъ, штезвигскихъ, седмиградскихъ сосудахъ обыкновенно всѣ части лица бывають обозначены.



Экхитъ. Изъ Неймбурга

На сосудахъ, отдѣланныхъ полуклине, какъ на примѣръ на гнзевской урнѣ (см. рис. на стр. 48, фиг. е), хранящейся въ познанскомъ музее, ясно обозначенъ даже ротъ.

Считаемъ неумѣстнымъ говорить здѣсь объ египетскихъ, сирійско-финикійскихъ, этрусскихъ, римско-рейпекскихъ и американскихъ лицевидныхъ урнахъ; съ нѣкоторыми изъ нихъ, быть-можетъ, мы познакомимся впоследствии. Но замѣтимъ теперь же, что нѣкоторыя явленія, привлекающія къ себѣ наше вниманіе на начальныхъ ступеняхъ культуры, на высшихъ ея ступеняхъ отступаютъ на задній планъ передъ явленіями, болѣе важными.



Голем-
итъ. Изъ
Неймбурга

Представляя себѣ, въ заключеніе этого отдѣла, общую картину искусства каменныхъ эпохъ и бронзовой эпохи, мы должны будемъ признать, что народы, и прежде всего народы европейскіе, въ теченіе безконечно долгаго доисторическаго періода дѣйствительно добрались до **начальныхъ** ступеней во всѣхъ художествахъ, свѣдѣніи о **оныхъ** которыхъ должны быть соотвѣтъ ихъ впоследствии; но намъ приходится утверждать, что первоначальная исторія искусства главнымъ образомъ, исторія **первобытной** орнаментики.

Если мы снова займемъ себѣ вопросъ о происхожденіи всей орнаментики, съ которою уже познакомились, то должны будемъ отвѣтить, что вывести всѣ украшенія изъ одного источника было бы неправильно; мы видимъ, что они произошли отчасти отъ подражанія природѣ, отчасти явились благодаря усовершенствованію техники, отчасти возникли въ результатѣ символическихъ представлений. Украсивъ самого себя, человѣкъ чувствуетъ потребность украшать также свое оружіе и утварь. Онъ не соображаетъ, откуда ведутъ свое начало украшенія. Онъ смотритъ и подражаетъ тому, что ему нравится и кажется подходящимъ.

Первымъ источникомъ всякаго рода украшеній мы считаемъ подражаніе природѣ. Нѣкого доказывать, что вся орнаментика, почерпнутая изъ животнаго мира, въ особенности грандіозная орнаментика дилувальной эпохи, **идетъ** въ основѣ подражаніе природѣ. Самая постановка вопроса о происхожденіи орнаментики касается преимущественно геометрическихъ украшеній, которыя часто и, по нашему мнѣнію, неправильно произносятся исклю-

численно отъ известныхъ техническихъ мотивовъ. Нельзя сказать, чтобы природа не давала никакихъ правильныхъ геометрическихъ образцовъ для подражанія. Мы уже указывали на кристаллическія образования въ неорганической природѣ, между прочимъ на изумительныя по своей правильности сѣянки (стр. 6). Слѣдуетъ еще разъ упомянуть объ окаменѣлыхъ низшихъ породахъ животныхъ, и тѣмъ настойчивѣе, что, если судить по многочисленнымъ находкамъ, люди въ разсматриваемыя отдаленныя времена вполне понимали декоративную цѣнность этихъ аммонитовъ (см. рис. на стр. 49), эхинитовъ (рис. на стр. 50) и даже белемнитовъ (рис. на стр. 50). Аммониты, просверленные для нанизыванія, часто встрѣчаются не только у обитателей дилувіальныхъ пещеръ, но и въ швейцарскихъ свайныхъ постройкахъ; Клопфлейшъ рѣши-



Узоръ на спинѣ гадюки. Съ натуры.

тельно утверждаетъ, что онъ находить эхиниты въ могилахъ каменнаго вѣка, какъ цѣнныя приношенія умершимъ. Одного взгляда на эти продукты природы достаточно, чтобы убѣдиться въ томъ, что они могли служить образцами для орнаментики. На эхинитахъ мы видимъ красивые узоры, состоящіе изъ круговъ съ глубокими пучковками въ срединѣ и изъ разнообразно расчлененныхъ линий; столь часто встрѣчающееся аммониты являются прототипами всякихъ спиралей; белемниты служатъ образцами заостренныхъ круглыхъ палочекъ, рѣзныхъ народовъ.

Но и миръ исчезнувшихъ животныхъ, который столь близко наблюдать древне-первобытные ступени охоты и рыболовныя народы, изобилуетъ всевозможными геометрическими образцами подобнаго рода. Не выхва, тысячелѣтіе можетъ за пределами сѣверо-европейскаго и средне-европейскаго дикіе народы — представляя собою спину гадюки (см. прилагаемый рисунокъ доисторической сумки) и представляющий зигзагообразную посылку. Подобную той, которую мы видимъ на спинѣ змѣи, изображенной на орнаментированномъ орудіи изъ Монпелье (стр. 17). Взгляните на круги, подукруги, параллельныя линии на крыльяхъ обыкновенной сѣверной бабочки-махаона (см. прилагаемый рисунокъ), или на концентрическіе круги и зигзагообразныя линии на крыльяхъ обыкновенной бабочки-метелы (рис. стр. 52); прилагается также къ движениямъ змѣи въ травѣ и сравните ихъ съ извивами ручья, текущаго среди камней — и вамъ извинение будетъ спрашивать, откуда метельскія поворачивать такіе мотивы, какъ зигзагообразныя и волнообразныя линии, такъ круги и спирали, съ которыми намъ пришлось встрѣтиться еще въ предыдущемъ искусствѣ. Это указание, сдѣланное еще раньше познания большого сочиненія Геккеля „Красота формъ въ природѣ“, мы не намерены распространять перечисленіемъ болѣе простыхъ и сложныхъ, но болѣе отдаленныхъ.

ленныхъ формъ, такъ какъ доказательнымъ въ настоящемъ случаѣ можетъ быть для насъ только близкое къ намъ и общедоступное.

Міръ растений также въ изобиліи представляетъ симметрическія и правильно геометрическія расположенія линий. Примеромъ такого расположенія можетъ служить чашечка любого цвѣтка, каждый сложный листъ, каждый хвощъ. Вспомнимъ уже упомянутый нами орнаментъ въ видѣ стеловой вѣтки или паноретника (стр. 31), который сравнивали также съ рыбьими костями и съ птичьими перьями. Вспомнимъ также тѣ тростниковые стебли, треугольнымъ разрывомъ которыхъ выдавливались треугольники на мягкой глинѣ сосудовъ, вспомнимъ круглыя и расщепленныя вѣтки, отпечатки которыхъ давали правильныя фигуры. Въ Розартенскомъ музее, въ Констанцѣ, есть горшокъ, цѣ-

ликомъ покрытый отпечатками или подражаніями правильно-перистаго моха. Мы стоимъ здѣсь уже на рубежѣ орнаментовъ, развившихся благодаря технике.

Если при плетеніи и тканьи изъ пересѣкающихся между собою волоконъ, прутьевъ или нитей образуются естественныя образцы узоровъ, если отпечатки человѣческихъ пальцевъ и ногтей на глинѣ уже производятъ украшенія, если спиральныя линіи, представляемыя аммонитами и схожія съ

тель
ствахъ, свин
нностей;
чальная истор
вобытной орна:

Если мы евою проволокою, играютъ роль украшенія, то всей орнаментирахъ мы видимъ настоящія техническія будемъ отвлѣтки. Перенесеніе нѣкоторыхъ естественныхъ источниковъ, какъ формъ декоративныхъ, происходило въ раннюю пору. Это можно сказать, между прочимъ, о подражаніи ремню, вырѣзанному на одномъ гариунѣ дилувіальной эпохи, конецъ котораго какъ-бы обвить узкою полосой (см. рис. на стр. 17, фиг. 6); сюда же относятся отпечатки шнуровъ и подражанія обвивающимъ сосудъ лентамъ на гончарныхъ издѣліяхъ позднѣйшей каменной эпохи (см. стр. 31); изъ украшеній бронзовыхъ рукоятокъ мечей нѣсколько болѣе поздняго времени, сюда же относится подражаніе металлическимъ полосамъ и головкамъ гвоздей, посредствомъ которыхъ въ болѣе раннюю пору прикрѣплялись деревянная, роговая или костяная отѣлка плоскихъ языкообразныхъ рукоятокъ мечей (см. стр. 42). Можно также допустить, что узоры, составленные изъ пересѣкающихся линій, впрочемъ лишь рѣдко встрѣчающіяся въ рассматриваемую эпоху, во многихъ случаяхъ происходятъ отъ плетенья и тканья. Но несомнѣнно, какъ справедливо указываетъ на то А. Ринель, ученіе зашии слишкомъ далеко, усматри-

вая ткацкіе мотивы въ орнаментахъ самой разнообразной техники. Трудно допустить, чтобы мысль опутывать глиняные сосуды для красоты линейными узорами была внушена единственно корзинами, которые старіе горшковъ, или же сплетенными изъ ситника или травы висѣчными сѣтками, въ которыхъ горшки помещались при своемъ обжиганьи надъ открытымъ огнемъ, трудно потому, что именно глиняные сосуды блестящей поры каменнаго періода, какъ указалъ Кюфлейнъ, не имѣютъ такого рода украшеній на своихъ наиболее выпуклыхъ частяхъ.

Символическія украшения постольку не занимаютъ особаго положенія, поскольку ихъ внѣшнія формы, какъ и формы всякой орнаментики, зависятъ отъ внѣшнихъ впечатлѣній.

Если вообще допустить, что элементы геометрическихъ украшеній треугольники, четырехугольники, круги, волнообразныя, зигзагообразныя и спиральныя линии — не существовали съ самаго начала въ представленіи доисторическаго человека, какъ отвлеченныя математическія формы, а были внесены въ его воображеніе извнѣ, то все-таки допустить это не исключаетъ того, что геометрическія украшенія, однажды развившись, очень скоро стали повторяться и разрабатываться, именно какъ геометрическія формы, и на той ступени искусства, которая ими пользовалась, превратилась на самомъ дѣлѣ въ чисто-геометрическую игру линий.

II. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ.

1. Искусство низшихъ первобытныхъ народовъ (ступень охоты и рыболовства).

При изслѣдованіи начальной поры искусства, тысячелѣтіе можетъ быть разсчитываемо, какъ одинъ день. Нынешніе дикіе народы — прямые наследники нѣкогда существовавшихъ доисторическихъ народовъ. При свѣтѣ народовѣдѣнія нѣкоторыя темныя стороны доисторической эпохи становятся ясны. Народовѣдѣніе и изученіе доисторическаго періода разъясняютъ и дополняютъ одно другое. Для исторіи развитія искусства изученіе доисторическаго искусства культурныхъ народовъ, въсѣдствіе достигшихъ совершенства, во всякомъ случаѣ бываетъ нерѣдко поучительнѣе, чѣмъ наблюденіе художественнаго творчества дикихъ племенъ, положеніе которыхъ сущестельно ли они съ болѣе высокой ступени, или остановились на известной точкѣ — всегда отличается или отсутствіемъ, или, по крайней мѣрѣ, скудностью развитія. Но творчество дикихъ народовъ даетъ намъ возможность понять нѣкоторыя стороны первоначальной художественной дѣятельности, которыя въ доисторическомъ искусствѣ навсегда погружены во мракъ. Если напримѣрно доисторическихъ народовъ мы можемъ только предполагать, что у нихъ на ряду съ каменными и бронзовыми произведеніями искусства существовала богатая рѣзба по дереву, то увидимъ на

для нас подтверждение это въ деревянныхъ издѣлкахъ дикарей; если остатки красныхъ красящихъ веществъ, найденные при раскопкахъ доисторическихъ древностей Бретани, позволяютъ намъ догадываться, что доисторическіе народы употребляли краску для украшенія самихъ себя, то обычай дикарей иллюминировать собственное тѣло представляется очевиднымъ подтвержденіемъ того, что этотъ обычай — одно изъ главныхъ проявленій искусства въ начальную его пору.

Искусство всѣхъ дикарей начинается съ украшенія ихъ собственнаго тѣла. Подобно Юсу (Jesu), мы отмечаемъ раскрашивающее тѣло и его разрисовку при помощи рубцовъ отъ татуировки. При раскрашиваніи тѣла, на поверхность послѣдняго наводится краска, которую можно смыть и замѣнить другою, причемъ тѣло покрывается то однимъ какимъ-либо цвѣтомъ, то пестрымъ узоромъ. Разрисовка при помощи рубцовъ производится царапаньемъ на кожѣ каменнымъ инструментомъ или обломкомъ раковины. Повторенные на различныхъ мѣстахъ тѣла и притомъ въ видѣ определенныхъ узоровъ пластически-выступающіе блѣдные рубцы сами по себѣ образуютъ украшеніе тѣла. Что касается до татуировки, то она состоитъ изъ нацарапанныхъ и наколоотыхъ рисунковъ, которые, по введеніи въ нихъ просвѣтляющаго сквозь кожу красящаго вещества, остаются на тѣлѣ навсегда, не исчезаютъ послѣ того, какъ воспаленное мѣсто заживаетъ. Этимъ веществомъ обыкновенно служитъ порошокъ древеснаго угля; просвѣтлявая сквозь кожу, онъ сообщаетъ рисунку синій цвѣтъ.

Между доисторическимъ и этнографическимъ искусствомъ можно до нѣкоторой степени провести параллель. Искусству доисторической каменной эпохи соответствуетъ искусство на той ступени жизни нѣкихъ племенъ, когда они являются охотниками, рыболовами, собирателями растений, особенно искусство австралийцевъ, бушменовъ и сѣверныхъ полярныхъ народовъ. Искусство позднѣйшей каменной эпохи продолжается существовать у племенъ, занимающихся немного земледѣліемъ и скотоводствомъ и еще теперь, собственно говоря, принадлежащихъ каменной эпохѣ; въ данномъ случаѣ, параллель тѣмъ очевидна, что, какъ доказываетъ Ратцель, существуетъ этнологическая и антропологическая связь между этими племенами, а именно между жителями острововъ Тихаго океана съ одной стороны и американскими индейцами съ другой. Съ искусствомъ доисторической бронзовой эпохи можно сопоставить искусство дикарей, знакомыхъ съ металлами, но употребляющихъ преимущественно желѣзо, а не бронзу; здѣсь слѣдуетъ имѣть въ виду главнымъ образомъ негровъ и мадагасцевъ, поскольку чуждыя имъ болѣе высокія цивилизаціи не берутъ перевѣса надъ ихъ культурой, подобно культурѣ доисторической галльнатоискской ступени, вторгавшейся не разъ въ культуру бронзовой эпохи. Разумѣется, мы ведемъ рѣчь не о нынѣшнемъ бытѣ первобытныхъ народовъ, а о томъ ихъ состояніи, въ какомъ они находились при первомъ соприкосновеніи съ ними европейцами.

Не перешедшие за ступень охотничества и рыболовства дикари, живущие на крайних северных и южных предѣлахъ обитаемыхъ странъ Земного Шара, своимъ искусствомъ напоминаютъ дикавильныхъ охотниковъ на мамонта и сѣвернаго оленя главнымъ образомъ потому, что незнакомы съ добываніемъ и обработкою металловъ, незнакомы съ ткацкимъ и гончарнымъ дѣломъ, незнакомы съ земледѣліемъ и скотоводствомъ; заѣмъ, сходство между этими народами, какъ впервыя указать на то Андреа, состоитъ въ томъ, что, несмотря на всю свою некультурность, они проявляютъ поразительную способность къ рисованію. Однѣ и тѣ же причины имѣютъ какъ тутъ, такъ и тамъ, одни и тѣ же послѣдствія. Глазъ, изобрѣвшійся въ наблюдении животнаго міра, и рука охотника, привыкшая попадать въ вѣрѣ, порождаютъ на ступени начатковъ всякой культуры вѣрное природѣ искусство рисованія животныхъ. Вообще, несмотря на все сходство произведеній искусства на этой ступени, мы уже здѣсь видимъ различія, обусловливаемые климатическими, географическими и этнографическими условіями, — различія, упускаемые изъ виду новѣйшими воззрѣніями, но значенія которыхъ нельзя не признавать.

Темнокоже австралийцы украшаютъ себя не татуировкой, а рисунками изъ рубцовъ, выступающихъ на темномъ фонѣ въ видѣ свѣдлыхъ полосокъ. Какъ тѣло свое, такъ и свою утварь они окрашиваютъ бѣлой глиной, чернымъ древеснымъ углемъ и желтой охрой. Бѣлая полоса считается вездѣ предѣльной одеждой, бѣлая же окраска, иногда лишенная всякихъ рисунковъ, служитъ выраженіемъ печали; красной окраской большинство австралийцевъ украшаетъ себя, иди на войну, по также надѣваетъ ею своихъ покойниковъ, отправляющихся въ загробный міръ.

О родствѣ австралийцевъ мы говорить не можемъ. Многимъ изъ нихъ жилищами служатъ еще пещеры и ямы въ землѣ. Другіе, для защиты себя отъ вѣтра и непогоды, втыкаютъ въ землю нѣсколько древесныхъ вѣтвей или довольствуются плоскими, напоминающими собою нини хижинами, смастеренными изъ хвороста, или же навѣсами безъ стѣнъ, разводя передъ ними огонь.

Большаго вниманія заслуживаетъ австралийское декоративное искусство — тѣ намаляванныя или вырѣзанныя лицевыя украшения, которыми австралийцы снабжаютъ свое деревянное оружіе и утварь. Желобки, образуемые врѣзанными линиями, заполняются иногда красной или бѣлой, рѣже черной краской. Часто, но не всегда, слѣдуетъ отличать отъ этихъ декоративныхъ узоровъ знаки, указывающіе на принадлежность вещи извѣстному лицу или роду. Переходъ отъ языка знаковъ на жезлахъ гонцовъ къ орнаменту также не всегда бываетъ понятенъ. Круги и части круговъ, соединенные на австралийскихъ волшебныхъ брускахъ продольными и поперечными полосами, какъ мы имѣемъ полное право подмѣривать, заключаютъ въ себѣ болѣе глубоки смыслъ,

чѣмъ кажется съ перваго взгляда; то же самое можно сказать и о нацарананныхъ угловатыхъ лабиринтахъ линій на австралійскихъ раковинахъ, употребляемыхъ для прикрытія наготы, какія можно видѣть, напр., въ дрезденскомъ этнографическомъ музее (см. прилагаемое изображеніе). Не подлежитъ также сомнѣнію, что геометрическіе узоры, встрѣчающіеся на многихъ австралійскихъ щитахъ, метательныхъ доскахъ (боммерахъ), дубинахъ для нанесенія ударовъ и для метанія (бумерангахъ), а также на корзинахъ и плеткахъ, суть только украшения. Простыя или ритмически размѣщенные и врѣзанные параллельныя линіи, зигзагообразныя линіи, волнообразныя или дугообразныя линіи, а также узоры, со-

стоящіе изъ наколотыхъ точекъ и образующіе поверхности, похожія на поле шахматной доски, вполне могутъ быть такого же происхожденія, какъ подобнаго рода формы доисторической орнаментики, которыя мы пытались объяснить (см. стр. 51). Особенность австралійской орнаментики составляетъ заполненіе многихъ полей параллельной штриховкой, а четырехугольных полей — параллельными четырехугольниками, уменьшающимися въ величинѣ по мѣрѣ приближенія къ срединѣ поля.

Нѣкоторые, на первый взглядъ странные, декоративные мотивы австралійской орнаментики, повидимому отличающіеся свободной, фантастической игрой неправильно извивающихся полосъ, пятенъ и геометрическихъ фигуръ, должны



Австралийскія раковины, украшенныя геометрическими рисунками.

быть рассматриваемы какъ порожденныя наблюденьемъ природы, которое, какъ мы видѣли, лежитъ въ основаніи многихъ простыхъ линейныхъ узоровъ. Упомянутыя австралійскіе узоры встрѣчаются всего чаще въ раскрашенномъ видѣ на внешней сторонѣ щитовъ Квинсленда: это — на бѣломъ фонѣ различной формы, частью красныя, частью желтыя пространства, окаймленныя черными полосками. На воспроизведенномъ въ нашемъ рисункѣ щитѣ, находящемся въ берлинскомъ музее народовѣдѣнія (см. рис. на стр. 57), мы видимъ бѣлый фонъ, на немъ красныя срединъ рисунокъ и кресты, прочіе же поля желтыя съ черной каймой. Подобныя щиты, общая окраска которыхъ представляетъ собою характерно-австралийскую гамму цвѣтовъ и производитъ великолѣпное гармоническое впечатлѣніе, имѣются также въ этнографическихъ музеяхъ Мюнхена и Дрездена. Эрнестъ Гроссе объясняетъ, что они представляютъ собою подражаніе узорчатой кожѣ змѣи, и если принять во вниманіе только общее впечатлѣніе, то это объясне-

не покажется тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что австралійская змѣя *Morelia argus fasciolata* (см. прилагаемый рисунокъ) покрыта желтыми и бурими пятнами одинаково правильно повторяющейся неправильной формы, обведенными черною каймою на болѣе свѣтломъ фонѣ.

На ряду съ линейной и пространственной орнаментикой, австралійское искусство прибѣгаетъ для украшенія оружія и утвари къ изображенію животныхъ и людей. Этотъ родъ орнаментики, линейный стиль, произошелъ, повидимому отъ употребленія символическаго языка. Известныя племена считаютъ известныхъ животныхъ священными. Это — ихъ кобогги (тотемы), ихъ геральдическія животныя, какъ называли бы мы ихъ теперь; поэтому они очень часто бывають нацарапаны на щитахъ или на наступательномъ оружіи племени, причемъ окружаются линейными контурами. Человѣческія фигуры встрѣчаются въ подобномъ же значеніи. Но кто въ состояніи объяснить, какой смыслъ имѣють напр. грубые фигуры на религиозныхъ метательныхъ брускахъ, хранящихся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, или на метательныхъ доскахъ дрезденскаго этнографическаго музея?



Австралійскій стиль. Тотемъ.

Своеобразие всѣхъ этихъ украшеній — сохранившихся въ Австраліи начальные опыты монументальной и стѣнной живописи. На стѣнахъ пещеръ и на прибрежныхъ скалахъ сѣверо-западной, сѣверной и восточной частей этой страны встрѣчаются окрашенные и нацарапанные рисунки, изображающіе сцены изъ жизни людей и животныхъ, отчасти древнія, отчасти новѣйшія. Прежде всего укажемъ на открытыя Грессомъ въ концѣ 1830-хъ годовъ изображенія на стѣнахъ и на потолкѣ трехъ пещеръ на верхнемъ Голландѣ, въ сѣверо-западной Австраліи; это — изображеніе главнымъ образомъ людей и конгuru, нарисованныя красной, желтой, черной и отчасти синей красками на бѣломъ фонѣ (см. рис. на стр. 58). Вѣнецъ лучей вокругъ головы человѣческой фигуры, представленной на нашемъ рисункѣ, — очевидно, не болѣе, какъ головной уборъ изъ перьевъ. Лицо, лишенное рта, напоминаетъ изображенія до исторической эпохи (см. стр. 28, 37 и 48). Затѣмъ можно указать на многочисленные изображенія животныхъ и людей, найденныя Стоксомъ въ 1840-хъ годахъ на прибрежныхъ скалахъ острова Денула, въ сѣверо-западной Австраліи. Эти рисунки внутри своихъ контуровъ углублены въ красноватый верхній слой камня, причемъ зеленоватое ядро послѣдняго обнаживлось. Некоторые животныя, напр. конгuru, рѣды съ ихъ потомствомъ, водяныя птицы, крабы, жуки, изображены сравнительно



Кусокъ шкуры австралійскаго кобогги *Morelia argus fasciolata* (см. рис. на стр. 58).

вѣрно съ дѣйствительностью (см. прилагаемое изображеніе кенгуру) тогда какъ люди и сцены въ лицахъ менѣе понятны и ясны. Сюда же относится описаніе въ 1879 г. Никольсономъ, углубленные въ углубленныя на цѣлыя дюймы контурные рисунки подобнаго содержанія, найденные въ окрестностяхъ Сиднея, на юго-восточномъ берегу Австраліи, и изъ



Австралийскій кар-
тина на стѣнѣ пе-
щеры. По Грелю.

которыхъ нѣкоторыя существуютъ, очевидно, не одно сто-
лѣтіе. Наконецъ, сюда принадлежатъ недавно обнару-
женные Спейсеромъ и Дакленомъ рисунки централь-
ныхъ австралийцевъ, обладающихъ только каменными
ножами и каменными топорами; это — написанныя на
скалахъ, слегка стилизованныя животныя, обнару-
живающія вѣроятность превратиться въ геометрически
фигуры, священные знаки тотемовъ, которые могутъ
быть приняты за изображенія естественныхъ предме-
товъ, а также геометрически фигуры, среди которыхъ
часто встрѣчаются концентрическіе круги; все это на-
рисовано съ дѣтскою поумѣлостью и напоминано
бѣлой, красной, желтой и черной краской.

Первыми ступенями австралискаго станковой жи-
вописи можно считать рисунки сажень на древесной корѣ, которые ту-
земцы доводятъ до замѣчательнаго совершенства. Смитъ (Brough Smyth)
издалъ нѣсколько превосходныхъ изображеній такого рода. Разумѣется,
въ этихъ изображеніяхъ, не вѣдомо богатыхъ содержаніемъ, замѣтнѣ-
нными изъ жизни дикарей и ихъ отношеніи съ бѣлыми, перспектива со-
вершенно отсутствуетъ точно такъ же, какъ и распредѣленіе свѣта и



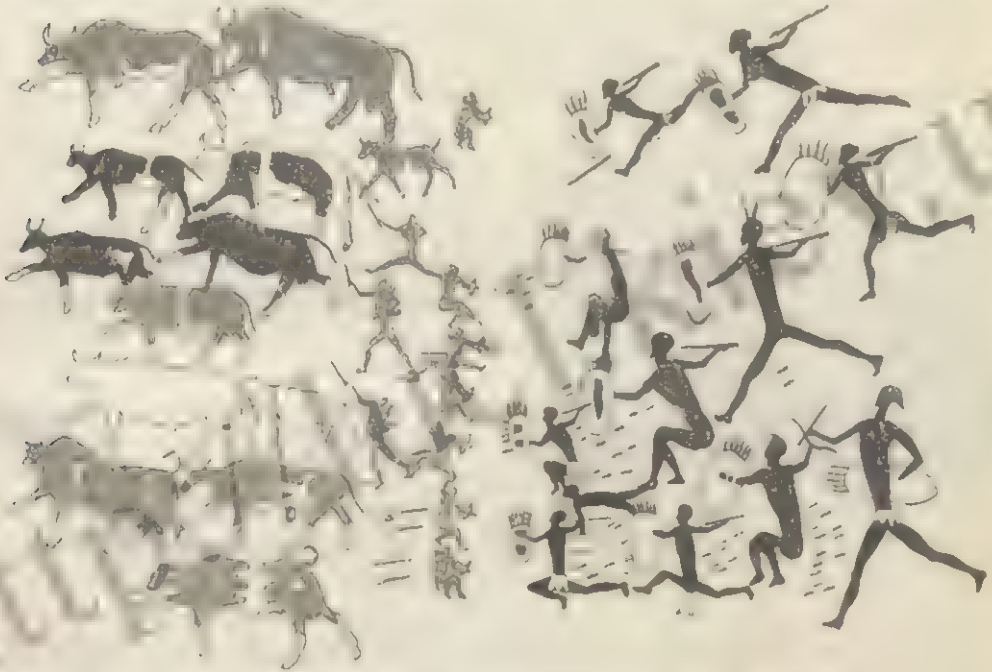
Кенгуру, австралія, въ
рисункѣ на камнѣ. По Грелю.

тѣнѣй. Но детали обыкновенно подмѣчены точно
и переданы живо, хотя пальцы на рукахъ или на
ногахъ иногда сочтены невѣрно. Гдѣ начинается
европейское вліяніе на многихъ изъ этихъ изобра-
женій — сказать трудно, но вообще они доказы-
ваютъ, что австраійскіе туземцы обладаютъ большою
природною способностью правдоподобно
и смѣло изображать на плоскости наблюденные
предметы, особенно мѣстныхъ животныхъ. Живот-
ныя бывають представлены обыкновенно въ про-
филь, люди — en-face. Но это младенческое искус-

ство еще не подчинено никакимъ правиламъ, которые были бы со-
зданы самими дикарями; каждый рисовальщикъ руководствуется своимъ
собственнымъ вдохновеніемъ.

Южно-африканскіе бушмены, „несчастныя дѣти настоящаго вре-
мени“, какъ зовутъ ихъ Фришъ, несмотря на болѣе свѣтлый цвѣтъ ихъ
кожи, ни въ какомъ отношеніи не стоятъ на болѣе высокой сту-
пени, чѣмъ австраійцы, но отличаются отъ нихъ какъ цвѣтомъ тѣла,
такъ и нѣкоторыми другими особенностями. Национальное оружіе этого

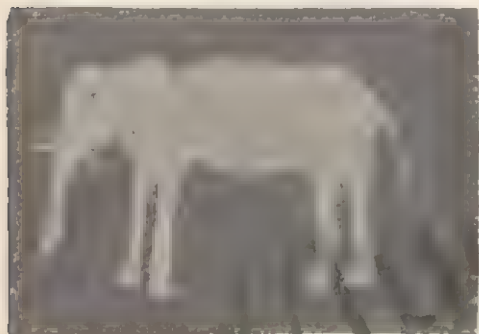
«самого рѣшительнаго, односторонняго и ловкаго охотничьяго племени изъ всѣхъ, намъ известныхъ» (Рагцель), — лукъ и стрѣлы, отсутствующіе у австралийцевъ. Свои украшения, среди которыхъ нѣкоторую роль играютъ уже цвѣтныя стеклянныя бусы, а также желѣзные наконечники своихъ стрѣлъ, бушмены получаютъ отъ темнокожихъ соседей, достигшихъ болѣе высокой ступени развитія. Вместо рисунковъ-рубцовъ, которые не выдѣлялись бы на ихъ свѣтлой кожѣ, они употребляютъ настоящую татуировку, но проводятъ при этомъ лишь ничтожныя штрихи и полосы, никогда не образующіе настоящихъ узоровъ. Постройка хи-



Бушменская картина въ одной пещерѣ близъ рѣки Чоанго.

жины дается бушменамъ еще труднѣе, чѣмъ австралийцамъ; живутъ они обыкновенно въ пещерахъ и подъ навѣсами скалъ, въ горахъ. Объ ихъ геометрическихъ изображеніяхъ не приходится говорить, такъ какъ декоративное искусство вообще едва ли существуетъ у нихъ. Но при всемъ томъ, именно у бушменовъ мы видимъ самыя поразительныя примѣры изображенія животныхъ, какіе вообще находимъ у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ. Ихъ рисунки и живописи на скалахъ превосходятъ австралійскіе разбрами, разнообразіемъ и мастерствомъ. „Ни одно племя южной Африки, вплоть до внутреннихъ частей центральной Африки“, говоритъ Годуль, „не дошло до такого искусства обрабатывать камень, какое выказали бушмены. Бушмены разгоняли свою скуку рѣзбой на камнѣ, производя ее при помощи каменныхъ орудій; пользуясь этими же орудіями, они украшали свои гранне невѣдѣнными жилища, доказавъ свои

художественныя способности и создать себѣ памятники, которые просуществовать должны всего того, что сдѣлали прочія здѣшнія племена". Въ некоторыхъ мѣстахъ, гдѣ теперь живутъ, или гдѣ прежде жили бушмены, на каждомъ шагѣ встрѣчаются сдѣланныя ими изображенія на глыбахъ придорожныхъ скалъ, при входахъ въ пещеры, на крутыхъ стѣнахъ утесовъ, и такіе украшенные изображеніями пункты простираются приблизительно отъ мыса Доброй Надежды чрезъ всю Капскую колонію далеко за Оранжевую рѣку. Какъ и въ Австраліи, эти изображенія исполнены красною и желтоватою охровою красками, къ которымъ присоединяются черный и бѣлый цвѣта; рисунки исполнены на свѣтломъ фонѣ скалы, или же выдолблены въ контурахъ на темномъ утесѣ болѣе твердымъ, чѣмъ онъ, камнемъ. Чаще всего встрѣчаются одиночныя фигуры африканскихъ животныхъ, напр. страусовъ, слоновъ,



Рисунки животныхъ на скалахъ въ Капской колоніи.

жирафовъ, носороговъ и разныхъ видовъ антилопъ, а также домашнихъ быковъ и, въ позднѣйшее время, лошадей и собакъ. Изображаются также люди, причемъ фигуры бушменовъ, кафровъ и бѣлокожихъ сохраняютъ свои характерныя черты. Изображенія животныхъ встрѣчаются цѣлыми тысячами, одно воалѣ другого. Одно и то же животное художникъ, какъ-бы ради упражненія, воспроизводитъ несчетное

множество разъ, причемъ изображенія распадаются на три группы: порою, когда дѣло идетъ о сценахъ охоты, борьбы, военныхъ походовъ и экспедицій за добычею, люди и животныя смѣшиваются на одномъ и томъ же рисункѣ. Наиболѣе замѣтно обнаруженное Анреемъ изображеніе, которое скопировалъ французскій миссіонеръ Дитерленъ въ одной пещерѣ, находящейся въ двухъ километрахъ отъ миссіонерской стціи Гермона (см. рис. на стр. 59): бушмены похитили у кафровъ ихъ стада быковъ; стадо угоняютъ на гнѣво, кафры, вооруженные копьями и щитами, бросаются вслѣдъ за разбойниками, которые оборачиваются и осмѣиваютъ своихъ длинноногихъ враговъ тучею стрѣлъ. Какъ ясно выражена здѣсь разница между высокорослыми темнокожими кафрами и приземистыми свѣтлокожими бушменами! Какъ хорошо и вѣрно нарисованъ бѣгущій слѣгъ! Какъ прекрасно и живо представлено все происшествіе! Но перспективнаго удаленія и расирѣбленія свѣта и тѣней тутъ столь же мало, какъ и въ рисункахъ австралийцевъ. Относительно всѣхъ прочихъ изображеній подобнаго рода, скопированныхъ или приведенныхъ въ Европу, мы должны сказать, что сообщенія Гутчинсона и Бютнера о существованіи у бушменовъ перспективныхъ изображеній основываются на недоразумѣніи. Сдѣланныя животныя, начертанныя въ видѣ сидѣвшихъ, представляются

совсѣмъ въ профиль (см. прилагаемое изображеніе слона). Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно тѣхъ рисунковъ, которые, благодаря Годубу, поступили въ вѣнскій придворный музей и въ коллекцію Кардереу.

Если мы перенесемся изъ южной части обитаемой земли въ болѣе холодныя страны, то и въ нихъ встрѣтимъ подобныя же художественныя пошылки, хотя и отличающіяся мѣстными и этнографическими особенностями, но выражающія столь же низкую ступень культуры. Въ сѣверной Америкѣ область обычая и искусства эскимосовъ простирается отъ Гренландіи до Берингова пролива. Съ этой области съ сѣверо-востока примыкаетъ область чукчей, которые, хотя и содержатъ стада полудикихъ сѣверныхъ оленей, однако не могутъ быть отдѣлены отъ эскимосовъ, какъ народъ, имѣющій свое оригинальное искусство. Норденшильдь, лучше другихъ познакомившійся съ чукчами, ставитъ ихъ даже ступеню ниже, чѣмъ эскимосовъ.

Ко всѣмъ этимъ арктическимъ народамъ въ новѣйшее время общо привезено желѣзо и мѣдь; сами же они, какъ и раньше, обрабатываютъ только шкуры, камни, кости, рога сѣверныхъ оленей и моржовыя клыки. Гансъ Гильдебрандъ вѣрно и справедливо говоритъ о нихъ: „Народъ, не знающій искусства обработки металловъ, все еще находится въ положеніи человека каменной эпохи, хотя и обладаетъ тѣмъ или другимъ металлическимъ предметомъ“.

Суровый климатъ, въ которомъ живутъ эти народы, заставляетъ ихъ превзойти австралицевъ и бушменовъ въ умѣньи приготавливать одежду и устроивать жилища. Правда, одежда сѣверныхъ народовъ состоитъ исключительно изъ звѣриныхъ шкуръ, но изъ этихъ последнихъ они все-таки искусно дѣлаютъ юбки, куртки и штаны. Правда, лѣтнія жилища этихъ народовъ обыкновенно представляютъ собою не болѣе, какъ палатки, сдѣланныя изъ шкуръ, лежащихъ на подпоркахъ изъ долбучаго дѣла и китовыхъ резеръ; но на продолжительную зиму большинство эскимосовъ строитъ себѣ куполообразныя хижины изъ снѣгу, состоящія обыкновенно изъ круглаго или овальнаго главнаго помѣщенія и нѣсколькихъ окружающихъ его комнатъ. Центральные эскимосы на сѣверо-востоцѣ Америки, какъ сообщаетъ Воссъ, строятъ изъ снѣгу даже обширныя хижины, расчлененныя на нѣсколько помѣщеній и покрытыя нѣсколькими куполами, и подумаютъ такимъ образомъ общественные дома, въ которыхъ собираются для совместнаго пѣнія и совместныхъ игръ.

Полярные народы, вынужденные закутываться, не особенно заботятся о своемъ тѣлесномъ украшеніи: тѣмъ не менѣе, по крайней мѣрѣ женщины полярной Америки иногда татуируютъ отдѣльныя части своего тѣла простыми узорами, состоящими изъ ритмически и симметрически расположенныхъ точекъ и штриховъ. Но жители сѣвера отнюдь не чужды стремленія подходящимъ и оригинальнымъ образомъ украшать свои мѣховыя одежды и особенно усердно украшаютъ всякую свою утварь.

изготавливаемую изъ кости доисторическихъ мамонтовыхъ кыжковъ, роговъ сѣвернаго оленя и моржовыхъ кыжковъ. Луки, коромисла буравовъ, ручки ящиковъ и ведеръ, курительныя табачныя трубки и т. п. предметы у эскимосовъ, живущихъ въ сѣверо-западной Америкѣ (у гринландскихъ эскимосовъ этого не наблюдается), бывають густо усеяны нацарапанными орнаментами, закрашенными черной, рѣже красной краской, и на концѣ снабжены рѣзными головками животныхъ или подобнаго рода украшеніями. Геометрическіе линейные узоры встрѣчаются сравнительно



Коромисла эскимосскаго сурьга съ изображеніемъ звѣриныхъ кыжуръ. По Вальтеру.

рѣдко и, насколько они техническаго происхожденія, не идутъ, какъ уже замѣтилъ Гроссе, далѣе простѣйшихъ мотивовъ: ленты, шва, рубца, между тѣмъ какъ часто изображаемые отѣльные и концентрическіе кружки являются подраженіемъ отчасти оусамъ, пазнаннымъ на шкуркѣ, отчасти изображеніями луны и солнца. Понадобятся также концентрическіе круги, соединенные касательными и произвольные вѣчатлвыя спирали. Но преобладающе мотивы орнаментики полярныхъ народовъ овить-таки заимствованы изъ природы и жизни, особенно изъ мира сѣверныхъ животныхъ. Отъ простѣйшихъ орнаментальныхъ рядовъ натянутыхъ кожекъ животныхъ, пасущихся оленей,



Эскимосская головная повязка, украшенная пластинками изъ кости или рога, въ видѣ звѣриныхъ кыжуръ.

показывающихся изъ воды моржей, плывущихъ одна за другою рыбе и ритмическихъ рядовъ разныхъ подобныхъ животныхъ, къ которымъ иногда присоединяется декоративный рядъ,

поперемѣнно съ толщій изъ лѣтнихъ палатокъ и людей, — эта орнаментика переходить къ рисункамъ, похожимъ на фигуративное письмо, прежде всего къ картиннымъ повѣствованіямъ о жизни сѣверо-западныхъ эскимосовъ и чукчей. На такого рода картинахъ представляются шествія на охоту и рыбную ловлю, странствованія и домашнія работы, торжества и споры. Замѣчательны ясность и живость, съ какими умѣють вести свой рассказъ эти дѣти природы, изображающія челоѣческую голову только въ видѣ чернаго кружка. Эти наглядные рассказы изъ жизни, на которые можно смотрѣть какъ на передачу исторіи, не только бывають очень сложны и, какъ указываетъ Вальтеромъ, (лемсомъ) Гофманомъ, и исторіей одно познъ, другого и вѣдѣние видовъ мѣняеь, постепенно прѣвращаеь въ декоративныя истоща; вѣроятно, первоначальное нѣхъ рѣзныне тѣлоде происходило именно этимъ путемъ.

Языкъ человеческихъ жестовъ, изображенныхъ графически, тотчасъ же становится изобразительнымъ письмомъ, а событія, представленныя схематически, тотчасъ же превращаются въ украшеніе. Къ числу предметовъ, украшенныхъ простымъ рядомъ декоративныхъ мотивовъ, принадлежатъ коромысло сверла съ повторяющимся рисункомъ инкуры животного, хранящееся въ берлинскомъ музее народовѣдѣнія, и эскимосская головная повязка, украшенная рядомъ пластическихъ тюленыхъ головъ и находящаяся въ коллекціи Вери, въ Стокгольмѣ.

Кромѣ пластическихъ украшеній на концахъ приборовъ, у эскимосовъ и чукчей мы находимъ настоящее изысканное искусство въ хорошо развитой мелкой скульптурѣ. По части рѣзбы изъ кости, клыковъ мамонта, оленьихъ роговъ и моржовыхъ зубовъ, полярные народы являются прямыми наследниками палеолитическихъ художниковъ, занимавшихся рѣзбой на рогахъ сѣвернаго оленя, и обитателей пещеръ Франціи, непосредственными преемниками которыхъ полярные народы и считаются некоторыми изслѣдователями. Навъ человеческія фигуры, какъ напр. представленная на нашемъ рисункѣ фигура чукчи, въ стокгольмской коллекціи, очевидно несколько не художественнѣе доисторическихъ человеческихъ статуэтокъ, найденныхъ въ горной Франціи, но сохранились лучше, а потому на нихъ удѣлено больше вниманія, по выраженію Юлія Матте, „фривольность“ (см. стр. 15), изъ которой въ искусствѣ дикихъ народовъ встрѣчается такъ же мало исключеній, какъ и въ искусствѣ народовъ доисторическихъ. Пластическія фигуры животныхъ оказываютъ сходство и передаются вѣрно въ общихъ чертахъ, но въ отношеніи жизненности и художественной обработки уступаютъ лучшимъ доисторическимъ произведеніямъ подобнаго рода. Мы находимъ у полярныхъ народовъ пластическія изображенія почти всѣхъ сѣверныхъ животныхъ, главнымъ образомъ крупныхъ морскихъ млекопитающихъ: китовъ, моржей, тюленей всевозможныхъ видовъ, затѣмъ бѣлыхъ медвѣдей, лисицъ, водяныхъ птицъ; но именно сѣверные олени, столь часто встрѣчающіеся между пластическими изображеніями у древне-европейскихъ охотниковъ на сѣвернаго оленя и въ нарисованныхъ рисункахъ полярныхъ народовъ почти не попадаются у постѣвшихъ въ видѣ пластическихъ фигуръ. Вѣроятно, форма тѣла этихъ животныхъ слишкомъ сложна и неудобна для арктическихъ рѣзчиковъ. На стр. 64 изображена фигура, лепаная на спинѣ тюленя, найденная у алеутовъ и находящаяся въ коллекціи Вери, въ Стокгольмѣ. Арктическими рѣзными и парьными работами богаты національный музей въ Ваннингтонѣ и торговый музей въ Санъ-Франциско, а въ Германіи берлинскій музей народовѣдѣнія и мюнхенскій этнографическій музей.

Что касается до назначенія пластическихъ произведеній подобнаго



Мать и дитя
изъ дерева
скульптурная работа
чукчи. Изъ
коллекціи Вери

рода, то ихъ считаютъ отчасти приманкою для рыбъ, отчасти игрушками для дѣтей и взрослыхъ, отчасти составными частями или украшеніями одежды и посуды, отчасти амулетами и предохранительными привѣсками мистическо-религіознаго характера. Нѣтъ ничего невозможнаго и въ томъ, что нѣкоторые маленькіе предметы этого рода — не болѣе, какъ продукты свободнаго стремленія къ искусству. Вопросомъ о развитіи



Юзент, лежащій на спине. Прочие
доисторическіе предметы изъ Лабрадора.
Дюранду.

всего этого эскимосскаго искусства въ послѣднее время занимается Гоффманъ. Дѣлаются попытки доказать, что на нѣкоторые орнаменты имѣли вліяніи хайдскіе индѣйцы, на другіе — русскіе чукчи, на третьи — даже папуасы Торрессова пролива; дознано, что и здѣсь прямолиней-

ные орнаменты выражаютъ болѣе древнюю, а концентрическіе круги — болѣе позднюю стацию развитія. Но, къ счастью, также и Гоффманъ признаетъ, что эти концентрическіе круги не заимствованы у папуасовъ, имѣющихъ подобныя круговидныя украшенія, а какъ здѣсь, такъ и н тамъ и въ другихъ странахъ, возникли самостоятельно.

Вообще мы видимъ, что искусство всѣхъ этихъ охотничествующихъ и рыболовящихъ народовъ не чуждо сверхъестественнаго и символическихъ представленій. Но еще ярче выступаетъ въ немъ его реалистическій характеръ. Оно оживляетъ насъ, что искусство вообще начинается не съ символизма, а съ изображенія надъ природой.

2. Искусство первобытныхъ народовъ, находящихся на ступени позднѣйшей каменной эпохи.

Обитатели острововъ Тихаго океана и жители дѣсовъ и степей Америки, по племенной близости, по сходству вѣрованій и одинаковости семейнаго быта, основаннаго на материнскомъ правѣ, представляютъ, при свѣтѣ современнаго намъ народоученія, образующими одинъ кругъ народовъ, который Ратцель называетъ тихоокеанско-американскимъ кругомъ. Если мы исключимъ изъ этого круга американскіе, знакомые съ бронзою культурные народы и маинцевъ, знакомыхъ съ употребленіемъ железа и часто соприкасавшихся съ болѣе высокой азіатской культурой, то будемъ имѣть дѣло съ группою такихъ народовъ, не вышедшихъ изъ природнаго состоянія, которые вълѣдствіе одинаковости или сходства своихъ образа жизни и художественныхъ ремеселъ, могутъ быть соединены въ одно цѣлое.

Основатели этого этнографическаго воззрѣнія считаютъ Америку не далекимъ западомъ, а отдаленнѣйшимъ востокомъ, такъ что въ ихъ глазахъ западный берегъ этой части свѣта не представляется западнымъ краемъ обитаемой земли, а восточный берегъ является восточнымъ ея краемъ. Западная граница тихоокеанско-американской области народовъ совпадаетъ съ восточной границей обширной области малайскихъ остро-

вовъ Раздѣльная линия совпадаетъ приблизительно съ 130° долготы къ востоку отъ Гринвича. Съ востока отъ этой линии и южнее экватора простирается отъ Новой Гвиней до острововъ Фиджи область Меланезіи (или область черныхъ острововъ); сѣвернѣе экватора, отъ Палаускихъ острововъ до острововъ Джильберта, лежитъ въ Тихомъ океанѣ Микронезія (область мелкихъ острововъ), тогда какъ третья область, Полинезія (область многочисленныхъ острововъ), занимаетъ собою въ срединѣ Великаго океана огромный треугольникъ, углы котораго составляютъ на юго-западѣ Новая Зеландія, на сѣверѣ Сандвичевы острова, на юго-востокѣ островъ Пасхи. Океанскій міръ острововъ, равно какъ и американскій материкъ, насколько уместно говорить о нихъ въ настоящемъ отдѣлѣ, мы можемъ раздѣлить для нашихъ цѣлей на три главныя области: въ первой, западнѣе Скалистыхъ горъ, обитаютъ сѣверо-западные индѣйскія племена; во второй — прочіе сѣверо-американскіе дѣнные и степные индѣйцы, а въ третьей — южно-американскіе индѣйцы, главнымъ образомъ бразильскіе.

Всѣ эти народы, въ отношеніи быта, стоятъ на одной и той же ступени позднейшей каменной эпохи. Ихъ оружіе и утварь изготовляются изъ камня, кости, дерева или раковинъ. Земледѣльствомъ и скотоводствомъ они занимаются лишь умѣренно, въ предѣлахъ, обусловливаемыхъ мѣстными обстоятельствами. Плести циновки и корзины умѣютъ всѣ племена этого круга; **народъ въ**; ткацкое искусство, во многихъ мѣстахъ замѣняемое изготовленіемъ тана, т.е. тканей изъ лыка, размяченнаго чрезъ растирание, известно лишь въ некоторымъ микронезійскимъ и большинству американскихъ племенъ; гончарное производство знаютъ меланезійцы, американцы, за исключеніемъ сѣверо-западныхъ индѣйцевъ, и некоторые, хотя и немногіе, изъ полинезійцевъ.

Водчество этого круга народовъ, значительная часть которыхъ живетъ въ мечтательной полудремотѣ подъ перпендикулярными лучами солнца, среди тропической растительности, отличается во многихъ мѣстахъ удѣланными отъ доисторическихъ временъ массивными низкими платформами, террасами, уступчатыми ступидами, состоящими изъ земляныхъ насыпей, цинкопигментно-варомокаленными стѣнами и даже правильно сложенными постройками изъ палокъ; но въ историческое время, т.е. со временъ прибытія европейцевъ, строительное искусство этихъ народовъ въ сущности находится на ступени свайныхъ построекъ, хотя въ собственномъ смыслѣ слова свайныя сооруженія существуютъ только въ одной части Меланезіи, именно на Новой Гвинее, и въ одной части южной Америки, именно въ Гвианѣ.

Изображенія животныхъ и людей здѣсь рѣдко достигаютъ до той простой натуральности, какую умѣли придавать имъ охотящіеся народы. Но недостатокъ вѣрнаго пониманія природы и умѣнья передавать ее обыкновенно скрывается подъ фантастическою условностью стили, послѣдовательное проведеніе котораго свидѣтельствуетъ о при-

сутствии у этихъ народовъ цѣлесообразнаго художественнаго смысла. Неумѣнье связно изобразить извѣстное происшествіе наблюдается отнюдь не вездѣ, но желаніе высказаться по большей части береть перевѣсъ надъ стремленіемъ выразиться художественно, и это до такой степени, что изображенія приближаются къ фигуративнымъ письмамъ, а въ нѣкоторыхъ мѣстахъ даже превращаются въ настоящее фигуративное письмо, хотя достигаютъ только низшей его ступени, пиктографии, передающей единственно смыслъ и связь цѣлой фразы, выборъ же словъ предоставляющей ея читателю.

Но необузданная художественная фантазія этихъ народовъ вполнѣ



Свадебная постройка въ Аннанатѣ. По Финчу

выказывается въ ихъ декоративномъ искусствѣ. Они проявляютъ ее прежде всего въ украшеніи своего тѣла, окрашивая его, исцещряя рубцами и татуируя. Кромѣ украшеній изъ зубовъ животныхъ, раковинъ, перьевъ, напизанныхъ на шнурокъ кусковъ перламутра, или привозныхъ стеклянныхъ бусъ, мы видимъ у нихъ употре-

бленіе масокъ при потребеніи. Наиболѣе самобытными произведеніями ихъ художественности можно считать военные и праздничныя маски, а также маски, употребляемыя при колдовствѣ и пляскахъ. Въ украшеніи ихъ утвари, ихъ лодокъ, ихъ орудіи, изображенія растений не совсѣмъ отсутствуютъ, но главную роль играютъ фигуры животныхъ и людей въ самыхъ разнообразныхъ и причудливыхъ сочетаніяхъ или въ видѣ крайне изумительныхъ геометрическихъ линейныхъ комбинацій; относительно украшеній такого рода, повѣнныя ученые не разъ приходили даже къ заключенію, что повидимому чисто-геометрическіе узоры суть не болѣе, какъ приведенныя въ извѣстный стиль примитивныя изображенія животныхъ или людей, имѣющія иногда религіозное значеніе.

Въ искусствѣ обитателей острововъ Тихаго океана часто отражаются ихъ общія религіозныя представленія. Политеистическій кругъ сказаній, разивившійся на пантеистическомъ основаніи, имѣетъ своимъ предметомъ преимущественно исторію творенія, а затѣмъ населяетъ весь міръ и его исторію съ незапамятныхъ временъ до настоящаго момента безчислен-

нымъ множествомъ боговъ и духовъ. Духи камней, растений и животныхъ могутъ быть удостоиваемы такого же божескаго поклоненія, какъ и духи умершихъ людей. Духи-покровители племенъ и отдельныхъ лицъ нередко принимаютъ образъ змѣй, ящерицъ, крокодиловъ и акулъ. Почитаніе предковъ и культъ животныхъ перемѣщаются между собою самымъ страннымъ образомъ.

Распространенныя во всей разсматриваемой области человѣческія фигуры, вырѣзанныя изъ дерева или камня, можно принимать за идоловъ или за изображенія предковъ. Хотя эти фигуры считаются сосудами, въ которые вселены богоподобные духи, души умершихъ или части этихъ душъ, однако осканіе такихъ фигуръ не обоготворяетъ. Онѣ далеки отъ служенія фетишамъ, которымъ поклоняется негръ, какъ указано на то еще Вайцъ-Герландомъ.

Меланезія, царство „черныхъ острововъ“, получило это названіе отъ своихъ темнокожихъ, курчавыхъ, сходныхъ съ неграми обитателей (папуасовъ, негритосовъ), занимающихъ, въ антропологическомъ отношеніи, исключительное по положенію между другими же тѣми бурными или красногато-бурными племенами тихоокеанскаго круга **народовъ**, имѣющихъ прямые или вьющіеся волосы. Самый обширный островъ этой области - Новая Гвинея, искусство которой въ послѣднее время дало поводъ къ весьма важнымъ заключеніямъ касательно развитія орнаментики. Къ наиболѣе важнымъ съ **этнографической** точки зрѣнія группамъ острововъ этой области принадлежатъ острова Фиджи; но, быть-можетъ, самая оригинальная проявленія искусства мы находимъ на **нѣмецкомъ архипелагѣ Бисмарка**.

Такъ какъ храмы меланезійцевъ не отличаются отъ ихъ общественныхъ домовъ ничѣмъ, кромѣ большей величины, то въ жилищѣ этихъ народовъ выражается все ихъ строительное искусство. Высокіе, свободно проходящіе вдоль дома средніе столбы поддерживаютъ явственно выдѣляющийся гребень крыши, а болѣе низкіе угловые столбы несутъ на себѣ спускающееся нѣко бока иногда челнообразной крыши и составляютъ деревянный или бамбуковый остовъ обыкновенно четырехугольной постройки. Легкая стѣны въ промежуткахъ между столбами болѣею частью дѣлаются изъ плетенья или циновки. Крыша покрывается пальмовыми листьями или циновками. Замѣчательнѣе всего, что деревянныя сваи или балки, отесанныя каменными стѣкирами, соединяются и прикрѣпляются другъ къ другу при помощи только веревокъ изъ веревокъ и ротанга, лыка или лангъ. На сѣверѣ, при заливахъ Гильбинка и Гумбольдта, существуютъ цѣлыя деревни, стоящія на тѣхъ водахъ. Свайнымъ деревнямъ, находящимся на юго-востокѣ острова, Финишъ посвятилъ особое изслѣдованіе. На нашемъ рисункѣ (стр. 66) изображена сбоку свайная постройка въ Аншанатѣ, съ покатою со всѣхъ четырехъ сторонъ кровлей. Впрочемъ, въ ново-гвинейскомъ водчествѣ можно кое-гдѣ замѣтить малайское вліяніе.

Меланезійцамъ нельзя отказать въ нѣкоторой способности къ скульптурѣ. Среди ихъ изваяній изъ камня особеннаго вниманія заслуживаютъ ново-мекленбургскія (ново-гвинецкія) рѣзныя изъ мѣла фигуры, которыя можно видѣть въ этнографическихъ музеяхъ Берлина, Мюнхена, Гамбурга и Дрездена. Будучи бѣлыми, эти фигуры лишь тамъ и сямъ покрыты немногими желтою, красною, иногда также синею красками и на первый взглядъ кажутся гипсовыми. Въ нихъ взаимное отношеніе частей тѣла не вѣрно: ноги слишкомъ коротки, шарообразныя, порою



Фигура предка съ залива Гильяника (а спереди, б сбоку). По Уло.

даже кубическія головы слишкомъ велики. Иной разъ, тобъ и носъ, какъ въ доисторическихъ произведеніяхъ, находятся на выпуклой поверхности, сравнительно съ которой прочія части лица углублены назадъ. Глаза совершенно круглы, курчавые волосы изображены събѣо выступающихъ впередъ квадратишковъ. Руки или симметрично подняты или сложены на груди. Строгая одинаковость обѣихъ сторонъ еще не успѣла мѣста даже „фронтальности“ въ смыслѣ Ланге (см. стр. 14), которая по крайней мѣрѣ даетъ возможность членамъ тѣла имѣть болѣе свободное положеніе.

Лучше и равномернѣе исполнены меланезійскія деревянныя статуэтки, обыкновенно оставаемыя не раскрашенными за исключеніемъ нѣкоторыхъ выступающихъ частей, покрываемыхъ черною краскою. Къ наиболѣе замѣчательнымъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ изображенія предковъ съ береговъ залива Гильяника, въ сѣверо-западной части Новой Гвиней, образцы которыхъ хранящіеся въ дрезденскомъ музеѣ.

обнародовать Уле. Замѣчательно, что эти статуэтки, подобно такому же „предку“ Британскаго музея, или сидятъ позади страннымъ образомъ вырѣзанныхъ балюстрадъ, или, какъ „предокъ“ дрезденскаго музея (см. рис. на стр. 68), держатъ передъ собою обѣими руками и какъ бы подпоясать ко рту одинаковымъ образомъ вырѣзанный предметъ, въ которомъ Шурци видятъ остатокъ передника. Замѣчательно также, что „художникъ“, какъ-будто зная, но только понимая взглядъ Гильдебранда на задачу формы въ искусствѣ, иногда вытѣсаетъ, какъ показываетъ приведенный нами профильный рисунокъ, вытѣснить всю фигуру въ данный кусокъ дерева такимъ образомъ, что задняя и лицевая части головы для того, чтобы касаться внутреннихъ стѣенокъ куска, немѣрно удалены другъ отъ друга и соединены между собою ничего не выражающимъ членомъ, удлиняющимъ голову. Другіе рѣзные изъ дерева предметы Гильвинкскаго залива знакомятъ насъ съ своеобразною меланезійскою орнаментикою, въ которой совсѣмъ такъ же, какъ въ мифологическихъ представленіяхъ океанійцевъ, образы людей и животныхъ соединяются въ украшенія, трудно распутываемыя, но вообще округленныя не безъ чутья къ изяществу формы. Примѣрами такихъ украшеній могутъ служить обнародованные Уле корабельные носы, ручки локтей и амулеты, въ которыхъ, среди животныхъ мотивовъ, всегда можно различить разинутую пасть крокодила, между тѣмъ, какъ члены человеческого тѣла растянута въ видѣ ленты на концахъ этихъ предметовъ.



Животная орнаментика сѣвера запада Новой Гвиней. По Уле.

Уле одинъ изъ первыхъ указалъ на то, что геометрическіе узоры рѣзныхъ и нацарапанныхъ работъ Новой Гвиней, преимущественно береговъ Гильвинкскаго залива, происходятъ отъ фигуръ людей и животныхъ, и что они имѣютъ мифологическое значеніе. Рѣзба этихъ полосъ, похожихъ по формѣ на вопросительный знакъ или букву S, этихъ касающихся другъ друга круговъ и какъ бы огненныхъ языковъ, на первый взглядъ нисколько не напоминаетъ животныхъ и людей; если же удастся открыть внутри общаго узора нѣсколько несомнѣнно такихъ фигуръ съ лентообразно-извивающимися конечными членами тѣла и замѣтитъ нѣсколько явственныхъ частей крокодила, то приходишь къ убѣжденію, что основаніемъ всей этой орнаментики действительно служатъ искаженныя фигуры животныхъ. Къ востоку отъ Гильвинкскаго залива эта орнаментика скоро смѣняется другою, состоящею изъ болѣе тонкихъ линий, и которую мы можемъ наблюдать напр., на стержняхъ стрѣлъ, хранящихся въ дрезденскомъ музеѣ (см. вышепомѣщенный рис.). Происхожденіе этихъ орнаментовъ отъ изображеній крокодиловъ или ящерицъ

несомненно. Поэтому оба вида рассмотренных рисунков Уле соединяетъ въ одинъ, подъ названіемъ „животной орнаментики съверо-западной части Новой Гвинеи“.

Исследования Уле были продолжены другими учеными относительно всей Новой Гвинеи. Альфредъ Гаттонъ, основываясь на предметахъ лондонскихъ коллекцій, раздѣляетъ британскую часть этого острова на пять резко отличающихся другъ отъ друга художественныхъ округовъ, и изъ постепеннаго развитія человѣческихъ и животныхъ фигуръ въ тамошнемъ искусствѣ въ формы геометрическаго характера вывести чрезвычайно далеко заходящія заключенія относительно истории декоративнаго искусства вообще. Для нѣмецкой части Новой Гвинеи (Земли императора Вильгельма) тѣмъ же путемъ шель К. Претеръ, опираясь на богатый матеріалъ, собранный въ берлинскомъ музее народовѣдѣнія. Поучительно видѣть, какъ и здѣсь всякій округъ имѣетъ свое собственное искусство, вѣрное своимъ собственнымъ законамъ развитія. Въ округѣ Финшгафенъ, пластическія человѣческія фигуры изображены въ присѣвшемъ положеніи. Высокая шапка покрываетъ голову съ широко-выступающимъ ушными мочками, голова же до такой степени втянута между плечами, что четырехугольный подбородокъ касается пупка. Повидимому, геометрическія фигуры и ленты, вѣнчанныя въ тыквы, въ дерево, въ черепаховыя пластинки или въ бамбукъ и заполненные черной, бѣлой и красной красками, состоятъ изъ рядовъ пляшущихъ человѣческихъ фигуръ, туловища которыхъ превращены въ овалы или въ ромбы, а члены -- въ угловатые узоры. Изъ глазъ и носа образуются кресты. Шнуръ головы обрамляется въ трапеціи, полукруги, треугольники и спиральные придатки. Въ округѣ залива Астрелианъ пластическія фигуры присѣвшихъ людей имѣютъ другой типъ. На головѣ у нихъ, быть-можетъ, для обозначенія воюсъ, находится покрывка въ видѣ тарелки; лицо -- длинное, подбородокъ -- не угловатый, а острый; изъ-подъ выпуклаго лба выглядываютъ, вмѣсто глазъ, прямоугольныя выпуклости. Линейная орнаментика отличается большою угловатостью, чѣмъ въ Финшгафенѣ. На различныхъ переходныхъ ступеняхъ превращенія человѣческихъ фигуръ въ орнаментъ можно отлично прослѣдить, какъ мало-по-малу голова исчезаетъ, туловище обрамляется въ ромбъ, руки и ноги -- въ прямыя линіи, касающіяся другъ друга подъ углами. Въ округѣ сѣвернаго берега, пластическія человѣческія фигуры обыкновенно представлены въ стоячемъ положеніи, съ поднятыми вверхъ руками. Уши нормальны; особенное вниманіе обращено на носъ, который иногда бываетъ вытянутъ на подобіе клюва. Особенно богата линейная орнаментика этой области, и въ ней можно ясно различить такіе образцы, которые, оскудѣвая въ своихъ формахъ, видоизмѣняясь и располагаясь рядами, превращаются въ геометрическіе узоры. Образцы эти ограничиваются фигурами присѣвшихъ и пляшущихъ людей, человѣческими лицами и ихъ частями, летающими собаками, рыбами, змѣями и ящерицами. „Все эти предметы

изображенія“, говорить Пренсъ, „испытати такое превращеніе въ простыя линии, что изученіе развитія этихъ линий для изстѣзованія орнаментики вообще чрезвычайно плодотворно, тѣмъ болѣе, что результаты, достигаемые совершенно различными образами, бывають очень близки другъ къ другу“. Напр. закругленныя по всей меандра видимо проходятъ иногда отъ плывущихъ людей, иногда отъ летающихъ собакъ. Подобное превращеніе не подлежитъ отрицанію, такъ какъ имѣются на лицо все промежуточныя его ступи. Большинство этихъ узоровъ, къ тому же, различно такъ странно и разнообразно, что ихъ нельзя себѣ представить, не предположивъ для нихъ особаго рода исходныхъ пунктовъ. Но удивительный художникъ, имѣющій дѣло съ простыми схематическими узорами, зигзагообразными линиями и хотя бы даже съ меандрическими рисунками, отнюдь не всегда даетъ себѣ отчетъ въ ихъ происхожденіи. Установившееся выведеніе одинаковыхъ простыхъ геометрическихъ узоровъ изъ формъ различныхъ живыхъ существъ само по себѣ показываетъ, что узоры эти, уже независимо отъ этихъ формъ, присущи фантазіи рисовальщика, такъ что, строго говоря, все упомянутые образы органическаго міра постепенно влетаются въ геометрическіе узоры.

На архипелагѣ Бисмарка, особенно на остр. Новомъ Мекленбургѣ, резьба изъ дерева, представивъ соединеніе человѣческихъ и животныхъ мотивовъ, принимаетъ такіе странныя, фантастическія формы, что, по своеобразности, не имѣетъ ничего подобнаго себѣ въ цѣломъ мірѣ, среди всехъ отраслей художественно-ремесленныхъ производствъ. Однажды увидѣвъ образцы этой резьбы, не можешь отделиться отъ нихъ, какъ отъ кошмара. Въ нихъ чувствуется давленіе таинскаго прощическаго зноя на фантазію создавшаго ихъ человѣка. Уже одна ихъ окраска придаетъ имъ особенный характеръ: они иллюминированы чернымъ, бѣлымъ и краснымъ цвѣтами, къ которымъ изрѣдка прибавляется немного желтаго и (привознаго) синяго. Но оригинальность этихъ фигуръ заключается главнымъ образомъ въ ихъ мотивахъ, которые представляютъ хватающихся другъ друга съ открытою пастью и снова опускающихъ другъ друга людей и животныхъ, и въ искусной сквозной, напоминающей плетеные изъ прутьевъ работы этихъ, свойственныхъ каменному вѣку, рѣзныхъ украшеніи, которыя мы встрѣчаемъ на щитовыхъ балкахъ и дверныхъ косякахъ, на танцовальныхъ маскахъ, на амулетахъ, — словомъ, вездѣ, гдѣ только есть возможность что-нибудь изобразить и вырѣзать. Изрѣкъ, которое окружено всею этимъ рѣшетчатымъ нагроможденіемъ, служитъ обыкновенно человѣческая фигура, но иногда его составляютъ разныя фигуры, касающіяся другъ друга во всевозможныхъ и невозможныхъ положеніяхъ. Нѣрѣдко главной фигурой является какъ бы рыба, ящерка, чаще пѣтухъ, а всего чаще птица-иссорогъ, которую океанійцы считаютъ священною птицею мертвыхъ. Глаза обыкновенно состоятъ изъ вставленныхъ раковинъ и иногда играютъ въ композиціи самостоятельную роль, независимую отъ человѣческихъ физио-



Н. мст. д. арт. кор. ринсе
надѣль. По Ратцелю.

номій и отъ головъ животныхъ. Каждое произведение задаетъ намъ новую загадку. Въ послѣднее время Генрихъ Шурцъ предложилъ весьма убѣдительное мифологическое толкованіе этихъ произведеній. Уже по самому своему существу, культъ предковъ связанъ съ представленіемъ генеалогическаго дерева, съ стремленіемъ изображать ихъ рядами и приводить въ связь между собою; культъ же животныхъ, тѣсно связанный съ почитаніемъ предковъ, побуждаетъ въ такихъ изображеніяхъ чередовать предковъ-животныхъ съ предками-людьми. Но весь этотъ двойной культъ умершихъ обусловливается представленіями о загробной жизни. Корабль, увозящій души умершихъ въ загробный міръ, замѣняется птицей мертвыхъ, какъ только люди начинаютъ предполагать существованіе этого міра на облакахъ, а не на далекихъ островахъ; птицей же мертвыхъ во всей меланезійско-полинезійской области считается преимущественно птица-носорогъ. Открытая часть животного, изъ которой выставляется человѣческая фигура, обозначаетъ символически не поглощеніе, а тѣсную связь, произрастаніе одного созданія изъ другого.

Въ Германіи, этнографическіе музеи Берлина, Дрездена, Мюнхена и Гамбурга богаты только-что разсмотрѣнными произведеніями. Рисунокъ на настоящей страницѣ изображаетъ рѣзное надѣлье, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ и представляющее собою человѣческую фигуру, комбинируемую изъ раковинъ и раковъ-отшельниковъ.

Нацарапанныхъ рисунковъ и ихъ толкованія слѣдуетъ искать въ меланезійской области и виѣ Новой Гвиней. Нацарапанные и зачерпленные рисунки, родъ іероглифическихъ писменъ, мы находимъ преимущественно на бамбуковыхъ тростяхъ и палочкахъ, какъ напр. у негритосовъ въ „меланезійской Діаспорѣ“ (по Ратцелю), на полуостровѣ Малаккѣ, такъ и у жителей Новой Каледоніи (см. рис. на стр. 73) и Новыхъ Гебридовъ (Северсомъ и Гриведелемъ недавно открыты у

Новыхъ Гебридовъ (Северсомъ и Гриведелемъ недавно открыты у

малаккскихъ негритосовъ (Орангъ-Гутанъ, Орангъ-Семангъ) пацарапанные и зачерченные древеснымъ углемъ рисунки на женскихъ бамбуковыхъ гребняхъ, на бамбуковыхъ котланыхъ, трубахъ и волшебныхъ палочкахъ мужчинъ, какіе мы видимъ въ берлинскомъ музѣ народовѣдѣнія. Узоры состоятъ очевидно изъ геометрическихъ фигуръ — изъ угловъ, трехугольниковъ, четырехугольниковъ, круговъ, зигзагообразныхъ линий; но при ближайшемъ разсмотрѣніи эти рисунки оказываются стилизованными и сокращенными изображеніями чудодѣйственныхъ животныхъ и предметовъ, напр., зигзагообразныя линии означаютъ лигушечныя ноги, эти же послѣднія — цѣлыя лигушечки, указывающихъ на бѣлаго, гдѣ онѣ живутъ. Въ своей совокупности, эти знаки составляютъ волшебныя формулы, имѣющія силу охранять носителей предметовъ, на которыхъ онѣ начертаны, отъ болѣзней и всякихъ опасностей. Каждая опасность имѣетъ свою особую формулу, каждая формула — свой особый узоръ. Нѣчто подобное существуетъ и у негритосовъ Филиппинскихъ острововъ, какъ о томъ свидѣлствуютъ гребни дрезденскаго музея.

По сравненію съ дикими меланезійцами, у которыхъ еще встрѣчается антроподѣство, микронезійцы и полинезійцы, вмѣстѣ взятые, составляютъ однородное племя, если не во **всѣхъ** отношеніяхъ болѣе культурное и богатое, то во всякомъ случаѣ болѣе крепкое и разумное.

Микронезійцы производятъ вообще впечатлѣніе небольшого народа, сдвинувшагося съ нѣкогда болѣе высокой ступени культуры „Легкое душевное историческое житіе“, говоритъ Ратцель, „меланхольически обвѣваетъ ихъ деревни и одинокіе валы на холмахъ, сдѣлавшіеся теперь извилистыми“. Фаншъ, наоборотъ, неоднократно говоритъ о „доисторическихъ“ постройкахъ этой группы острововъ. Неправильная исторія этихъ народовъ, съ недавняго времени находящихся подъ каніонъ германской имперіи, представляется намъ доисторичностью. Главнымъ образомъ на Каролинскихъ островахъ, напр. на островѣ Лейла (Лейлей), бывшемъ нѣкогда резиденціею народнаго вождя, близъ Кушан (Кушане), и на маленькомъ базальтовомъ островѣ близъ Нонане, удѣльни громадныя стѣны, частью сложенныя изъ базальтовыхъ столбовъ, помѣщенныя продольно, подобно деревяннымъ бревнамъ; эти стѣны обязаны своимъ происхожденіемъ совокупному труду давно-исчезнувшихъ поколѣній. Каменные илжны части построекъ, въ ограниченной степени подходящія къ этимъ историческимъ или доисторическимъ остаткамъ.



Рисунки на ново-каледонской бах...
храняющагося въ дрезденскомъ этнографическомъ музее.

составляют одну из особенностей въ жилищахъ индигеннаго населения микронезицев — жилищъ, которые впрочемъ, различны въ группѣ острововъ. Напр. на Каролинскихъ островахъ по широте стояты всегда бѣлые овецаны, крыши отличаются высокими, узкими, иногда крашенными фронтонами, между которыми гребень крыши, опускаясь въ срединѣ, даетъ ей видъ сѣла. На Палаускихъ островахъ, гребень прямовисенъ, но у фронтоновъ нѣсколько выступаетъ впередъ, для защиты наплавленных на нихъ изображеній. Особенно роскошно украшены большіе дома, служащіе для собраний, такъ сказать радунн. Живописныя и пластическія украшенія на фронтонахъ и балкахъ главныхъ домовъ на Палаускихъ островахъ принадлежатъ къ наиболѣе выдающимся художественнымъ произведеніямъ Микронезіи. Въ срединѣ фронтона обыкновенно помѣщается пластическая, окрашенная въ желтый цвѣтъ женская фигура, отличающаяся божественными и округлыми формами, чѣмъ тѣ, какія мы видѣли у меланезицевъ. Остатная часть фронтона расписана красной, желтой и черной красками, причемъ внутри крупныхъ расчленяющихъ линий помѣщены предметы и знамѣ, среди которыхъ главную роль играютъ розетки въ родѣ покровителей и натурально переданныя морскія рыбы, расположенныя около нѣсколькихъ рядовъ мелкихъ действующихъ человѣческихъ фигуръ. Балки внутри домовъ обыкновенно бываютъ оплошны, покрыты длинными изображеніями, въ родѣ фризовъ или поясовъ. Рисунки отчасти врытаны въ старое дерево и затерты бѣлой массой, отчасти наплавлены на плоскости черной, красной и желтой красками. Въ трезинскомъ музѣе находится двѣ такія балки, привезенныя Земперомъ съ Палаускихъ острововъ и обнаруживающія Аполлоформъ-Бергардомъ Менеромъ, а также цѣлыя снимки цѣлаго ряда другихъ балокъ. Прилагаемая цвѣтная таблица „Расчлененія балки домовъ на Палаускихъ островахъ“ изображаетъ цѣлый рядъ отдѣльныхъ балокъ (присланныхъ фотографомъ одна къ другой). Какъ все повѣствовательныя ряды изображеній, эти рисунки, по видимому, имѣютъ отчасти характеръ фигуративнаго письма, смыслъ котораго, разумѣется, можно понять только при знакомствѣ со всемъ цикломъ сказаній и преданій Палаускихъ острововъ. Но на самомъ дѣлѣ, это въ большомъ масштабѣ монументальныя изображенія происшествій, и для посвященныхъ этотъ картинный способъ повѣствованія ничего не оставляетъ желать въ отношеніи живости и удобопонятности. Мы распознаемъ здѣсь и вѣжаніе на челнокахъ, плавскія сраженія, сцены ловли китовъ. Вездѣ можно явственно различить дома съ ихъ каменными нижними частями и выступающими фронтонами, вездѣ явственно выдѣляются пальмовыя рощи, а море можно узнать по челнокамъ и рыбамъ. Человѣческія фигуры представлены немало, въ видѣ силуэтовъ, большей частью въ профилѣ, но отличаются довольно живою подвижностью. Извѣстная ритмичность и равномерность придаетъ всему ряду, вмѣстѣ взятымъ, надлежащій декоративный фризовый характеръ.

Какъ на микронезийскую особенность, слѣдуетъ, кромѣ того, указать на древне-палаускіе деревянные сосуды и деревянную утварь съ перламутровой инкрустацией. Бѣлые вырезанные куски раковинъ красиво выделяются наъ окрашеннаго въ темныя красныя цвѣта деревяннаго дна. Инкрустации имѣютъ иногда видъ трехугольниковъ, которые иногда расположены рядами, какъ бы листья, сходящими на черенкахъ, а также образуютъ ряды геометрическихъ фигуръ, частью пи-чичныхъ фигуръ или даже воиновъ, какъ это видно, напр., на палаускомъ сосудѣ съ крышкой, хранящемся въ Британскомъ музеѣ. Изъ подобныхъ издѣлій особенно замѣчательнъ висѣячій сосудъ этнографическаго музея въ Дрезденѣ (см. прилаг. рис.); вертикально пробуравленныя ручки этого сосуда кажутся носами, благодаря двумъ перламутровымъ кружкамъ, помѣщеннымъ съ обѣихъ ихъ сторонъ, какъ бы двумъ глазамъ, и особенно благодаря посаженной подъ кружками раковинѣ каури съ отверстіемъ въ родѣ рта. Очевидно, такой результатъ полученъ преднамѣренно, и подобныя сосуды приближаются къ древне-палаускимъ, принадлежащимъ каменной эпохѣ урцамъ съ лицами, найденнымъ на датскихъ островахъ (см. стр. 34).

Если не въ самомъ полномъ, то въ наиболѣе чистомъ видѣ океанійскую культуру мы можемъ наблюдать въ собственной Полинезій. Богатая мифами полинезийская религія, почитающая Тангароа творцемъ міровъ и высшимъ небеснымъ богомъ, есть источникъ и хранительница всѣхъ мифологическихъ представлений оке-

анійцевъ, а полинезийская исторія, центръ тяжести которой составляютъ преданія о происходившихъ въ незапамятныя времена странствованіяхъ, которыя, исходя изъ центральныхъ группъ острововъ, особенно изъ Тонги, Самоа и Таити, дали населеніе Новой Зеландіи на крайнемъ югѣ и Сандвичевымъ островамъ на крайнемъ сѣверѣ, — эта исторія оставила на многихъ островахъ слѣды по себѣ въ видѣ остатковъ древнихъ сооружений, преимущественно въ видѣ массивныхъ, циклопическихъ-стойкихъ уступчатыхъ возвышеній, каковы и бѣныи служить фундаментами, на которыхъ воздвигаются полинезийскіе „храмы“ и жилища.

Но ни эти храмы, состоящие только изъ огороженныхъ священными пространствъ со стенами, съ идолами боговъ и съ аттарами, ни помѣ-



Грѣкъ-палаускій сосудъ съ инкрустацией изъ раковинъ, хранящагося въ дрезденскомъ этнографическомъ музеѣ.

стительные полинезийские жилые и общественные дома, несколько, или почти несколько, не лучше микронезийских построек такого рода и не представляют собою дальнейшего шага въ развитіи зодчества. Только на Новой Зеландіи замѣтны успѣхи этого искусства, обусловленные та-



НОВАЯ ЗЕЛАНДИЯ. —
Фигура мужчины. По Рат-
тону.

мошнымъ климатомъ. Здѣсь дома часто состоятъ изъ крытыхъ досчатыхъ стѣнъ, и мѣстное плотничество еще до прибытія европейцевъ развилось настолько, что уже дошло до настоящаго приколачиванія досокъ другъ къ другу и скрепленія ихъ одной въ другую, вмѣсто еще не вышедшаго въ центральной Полинезій изъ употребленія связыванія столбовъ и балокъ веревками.

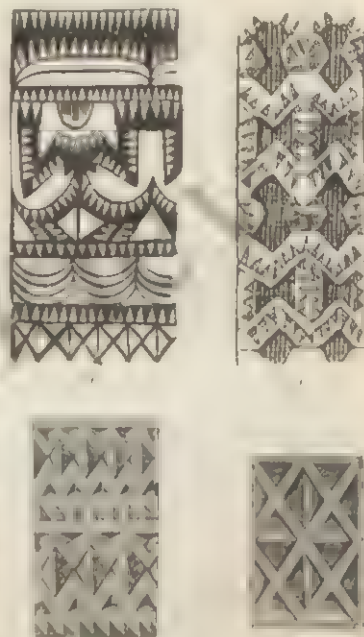
Въ полинезийской скульптурѣ, или, собственно говоря, въ рѣзбѣ изъ дерева, мы встрѣчаемъ чаще, чѣмъ въ меланезійскомъ искусствѣ, человѣческія фигуры, которыя, въ виду релігіозности полинезийцевъ, съдѣдуетъ признавать за изображенія боговъ, и въ этихъ именно изображеніяхъ боговъ жерѣдко находимъ, рядомъ съ нѣкими цѣлостями вѣрно передавать человѣческую наружность, преднамѣренные искаженія ради мифологическихъ представленій. Изъ полинезийскихъ „идоловъ“ лондонскаго Миссіонерскаго общества, недавно перешедшихъ въ Британскій музей, къ такимъ умышленно искаженнымъ мифологическимъ изображеніямъ принадлежитъ круглая фигура Тангароа, у которой, при всей ея неуклюжей естественности, цунокъ, носъ, глаза, уши, соски груди и пр. состоятъ изъ придѣланныхъ къ идолу дѣтскихъ фигуръ. Иастику же новозеландцевъ характеризуетъ мужская фигура съ правою рукою, приложенною ко рту (въ лондонской коллекціи Крети, см. прилаг. рис.). Въ короткія почти и большія головы напоминають меланезійскія фигуры предковъ, но строгая симметричность замѣняется въ ней „фронтальностью“ въ смыслѣ Юлія Ланге, такъ какъ руки сложены болѣе свободно. Формы тѣла и особенно черты лица — мягче и круглѣе, чѣмъ у меланезійскихъ фигуръ.

Самое лицо — болѣе пропорционально. Глаза, ротъ и носъ — болѣе натуральны и соразмѣрны. Лицо и верхъ тѣла искусно татуированы спиральными чертами, какъ у новозеландцевъ. Замѣчательно, что и здѣсь, какъ во всѣхъ произведеніяхъ новозеландскаго искусства, мы находимъ на рукѣ всего лишь три пальца, что свидѣтельствуетъ о неумѣньи считать. Но своеобразное соединеніе человѣческихъ формъ представляетъ намъ явно преднамѣренно „архаическій“

идеть съ острововъ Гервеи, хранящейся въ мюнхенской коллекціи. Подъ большою остроконечною головою, опущенною съ боковъ, помещено съ каждой стороны по некалеченной, зазубренной сзади рукѣ съ тремя пальцами, а туловище составлено изъ шести маленькихъ, прилепленныхъ человеческихъ фигуръ съ растопыренными ногами, причемъ эти фигуры примыкають другъ къ другу непрерывнымъ рядомъ, попеременно представляясь спереди и сбоку. Если въ подобнымъ произведеніяхъ выражается такая же мифологическая фантазія, какъ въ меланезійской рѣзбѣ Нового Мекленбурга, то надо признать, что здѣсь эта фантазія выражена проще и строже.

Изображенія подобнаго рода имѣють весьма важное значеніе для объясненія полинезійской орнаментики. Исходя отъ женскихъ фигуръ, изображенныхъ плоскою рѣзбою на декоративныхъ священныхъ скирахахъ, священныхъ веслахъ и барабанахъ, находимыхъ на Гервейскихъ островахъ, Ридъ и Гальмаръ Стольне пытались объяснить происхожденіе цѣлаго класса повидимому геометрическихъ линейныхъ орнаментовъ этихъ острововъ отъ стилизованія этихъ фигуръ и, слѣдовательно, не только признать всю эту орнаментку состоящею изъ бесчисленнаго множества фигуръ, богинь, но и видѣть въ ней выраженіе религіозно-символическихъ представленій, очень родственныхъ съ тѣми, какія мы находимъ у меланезійцевъ. На прилагаемомъ рисункѣ, представляющемъ эти орнаменты, фиг. *a* находится на рукояткѣ весла (гамбургскій музей), *b* — на ручкѣ ковшика (базельскій музей), *c* — на обухѣ весла (петербургскій антикваріумъ).

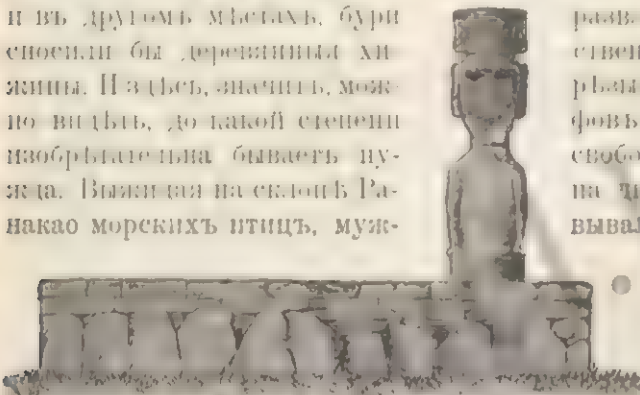
Такого рода попытки объясненія, конечно, не слѣдуетъ считать, такъ какъ отъ даже относительно сошедшихъ мѣстностей могутъ привести къ противоположнымъ выводамъ. Самъ Стольне, кромѣ области Рагогона-Тубуай-Тани, откуда взять приведенный примѣръ, признаетъ въ Полинезии еще цѣлый рядъ другихъ провинцій, важныхъ въ отношеніи орнаментальнаго искусства. Въ провинціи Тонга-Самоа, напр., господствуютъ прямые и зигзагообразныя линии, иногда набѣгающія другъ на друга, но составляющія тамъ и сямъ мѣсто для всевозможныхъ между ними фигуръ людей и животныхъ. Въ провинціи Маори (Новая Зеландія) орнаментика состоитъ изъ кривыхъ линий, но большей части даже изъ вогнутыхъ, разнородныхъ спиральныхъ линий, которыя, благодаря часто являющимся среди нихъ рако-



Орнаменты Гервейскихъ острововъ.

видамъ-глазямъ, принимающъ иногда искаженный видъ челоуѣческаго лица.

Наконецъ, особую культурную область Полинезии составляетъ или составлялъ маленький островъ Пасхи, лежащий на крайнемъ востокѣ этой массы острововъ. Со времени сообщений Гельмгера и Томпсона мы можемъ составить себѣ ясное понятие о своеобразномъ искусствѣ этого обособленнаго мірка, населеннаго всего лишь 150-ю душами. Изъ архитектурныхъ произведеній этого острова намъ прежде всего бросаются въ глаза маленькіе каменные дома жителей, безъ оконъ, крытые каменными поперечными балками, близъ кратера горы Рана-Роракъ, и дома собирателей яицъ чакъ на обращенномъ къ морю склонѣ горы Ранакао. Какъ въ томъ, такъ и въ другомъ мѣстахъ, бури сносили бы деревянные хижины. Изъ нихъ, конечно, можно видѣть, до какой степени изобрѣтательна бываетъ нужда. Выходя на склонѣ Ранакао морскихъ птицъ, муж-



Платформа съ статуей на о-вѣ Пасхи, въ о-вѣ Пасхи (Гельмгер)

ческія фигуры боговъ, преимущественно фигура хранителя яицъ морскихъ птицъ, великаго морскаго бога Меке-Меке съ клювомъ чайки. Эти художественныя произведенія можно изучать главнымъ образомъ въ американскихъ музеяхъ.

На вѣсахъ берегахъ острова сохранились разныяны прежнихъ жилищъ и, рядомъ съ ними, собственно не храмы, а находящіеся въ связи съ каменными гробницами, производящими иногда впечатлѣніе дольменовъ, большія каменные платформы, на которыхъ помещались изваянія предковъ, боготворимыхъ виотиѣ или папотоиниу. Ничто подобное мы находимъ на вѣсахъ островахъ Тихаго океана, но своеобразность этихъ сооружений на островѣ Пасхи состоитъ именно въ томъ, что платформы встречаются очень часто и имѣютъ огромныя пропорціи, а также въ оригинальности и крупномъ размѣрѣ воздуженныхъ на нихъ колоссальныхъ каменныхъ изваяній, произведеніе которыхъ было исключительно въ известномъ классѣ скульпторовъ. Теперь уже ни одна изъ этихъ статуй не стоитъ прямо, въ большинствѣ случаевъ онѣ лежатъ въ болѣе или менѣе хорошо сохранившемся видѣ на своихъ подставкахъ или около нихъ. Томпсонъ описалъ 113 подобныхъ платформъ; самая громад-

ская молодежь коротала время, развлекаясь разными художественными упражненіями, — вырѣзывала въ видѣ полуторосѣфовъ пластическія фигуры на свободно-деланныхъ скалахъ или на деревяныхъ столбахъ, размѣщивала внутри строеній известковые плиты красной черной и бѣлой красками и покрывала ихъ разными изображеніями. Главное содержаніе этихъ изваяній и картинъ — полуживотныя — получеловѣ-

ная из них — платформа Тонгарики под Раной-Рораккой, достигающая, вместе со своими крыльями, 160-ти метров длины. Этого же путешественника насчитать на маленьком острове не менее 555 каменных статуй указанного рода. Из них, самая мелкая — вышиною меньше 1 метра, самые крупные доходят до 21 метра. Замечательно, что эти статуи представляют лишь полуфигуры с огромными головами. Руки или совсем нет, или они только намечены плоским рельефом на туловище. Головы эти обыкновенно срубаны, а спереди характерно обработаны в известном типе, причем все отличаются громадными ушами, низким выдающимся лбом, скулистыми щеками, длинным, вогнутым внутрь носом, толстыми веками и тонкими, сжатыми, но несколько выдающимися вперед губами. Головы сверху срубаны прямо, и на них надевались огромные цилиндрическия чашеобразныя красныя шапки, которые, конечно, также свалились и теперь обильно валяются по близости статуй. Фигуры эти на самой горе Рана-Роракка высекались из серого вулканическаго камня, а шапки изготовлялись из краснаго туфа, добываемаго в холмах Тераа, в западной части острова. На нашем рисунке (стр. 76) изображена платформа с одним из указанных подобных рода. На других платформах ставилось до полдюжины такихъ фигуръ. Все они — порождения художественнаго творчества, признающаго къ наиболѣе загадочнымъ явлениямъ въ исторіи искусства.

Въ настоящее время на острове Пасхи изображенія предковъ и боговъ рѣжутся только изъ дерева. Такие изображенія можно изучать въ лондонскомъ, берлинскомъ, дрезденскомъ и мюнхенскомъ музеяхъ. Чисто человеческія фигуры обыкновенно считаются представляющими предковъ. Они имѣютъ особенный типъ, отличающийся отъ типа вышеуказанныхъ старинныхъ каменныхъ изваяній между прочимъ сросшимъ головой и лицомъ. Глаза, сдѣланные изъ вставленныхъ камней или костей, выступаютъ изъ-подъ выдающихся впередъ лобныхъ костей въ видѣ большихъ круглыхъ выпуклостей. Носъ — не прямой въ срединѣ, а горбатый, какъ у семитовъ. Ротъ большой и открытый. Тѣло — до того толщее, что въ некоторыхъ мѣстахъ извѣстно обрисовываются ребра. Но настоящими идолами острова Пасхи считаются деревянныя статуи, похожія на идицрицъ съ рыбьими головами и свѣдѣтельствующія о непосредственно-наивномъ воспріятіи художниками впечатлѣній природы.

Лучшимъ доказательствомъ того, что жители этого удивительнаго острова достигли сравнительно высокой культуры, служить тотъ фактъ, что они обладали настоящимъ, разработаннымъ фигуративнымъ письмомъ, образцы котораго сохранились отчасти на утвари, отчасти на скалахъ и на домовыхъ столбахъ, отчасти на особыхъ деревянныхъ табличкахъ, такія можно видѣть напр. въ ванингтонскомъ національномъ музеѣ и въ музеѣ Санта-Иза, въ Чили. Письмена на этихъ табличкахъ состоятъ изъ правильныхъ рядовъ часто повторяющихся знаменъ,

въ которыхъ можно различить стилизованныя изображенія изъ жизни животныхъ и людей. Это фигуративное письмо, видимо, представляетъ переходъ отъ пиктографии къ идеографии, уже способной передавать извѣстные опредѣленные понятія. Памятники такого рода ставятъ насъ уже на границу между первобытными и культурными народами.

Если отъ острова Пасхи мы перенесемъ чрезъ Великій океанъ на берегъ Америки, то для того, чтобы добраться до ближайшихъ родственниковъ полинезийцевъ, до сѣверо-западныхъ индейцевъ, намъ итъ надобности проникать еще дальше на востокъ, а слѣдуетъ, обратившись къ сѣверу, снова принять западное направление, и ничто не помѣшаетъ намъ найти и тутъ доказательство внутренней связи между обширными краями, простирающимися съ той и другой сторонъ Тихаго океана, — краями, изъ которыхъ „Новый Свѣтъ“, по мнѣнью некоторыхъ ученыхъ, пережилъ подобно „Старому Свѣту“, и „палеолитическую“, и „неолитическую“ эпохи. Томасъ Вильсонъ въ прекрасномъ, сызномъ обфортѣ недавно разсортировалъ и сопоставилъ найденныя въ Америкѣ произведенія человеческой руки, относящіяся къ этимъ обѣимъ ступенямъ культуры, съ произведеніями, найденными въ Старомъ Свѣтѣ. Впрочемъ, палеолитическія находки, сдѣланныя въ Америкѣ, не представляютъ особеннаго художественнаго интереса, а такъ называемый Ленарскій камень (Lenape Stone) съ нацарапаннымъ на немъ изображеніемъ мамонта въ коллекціи Паксона самымъ Вильсономъ признается за поддѣльный. Истинной древности палеолитическихъ произведеній Америки невозможно установить; древнѣйшимъ изъ нихъ, быть-можетъ, всего лишь нѣсколько столѣтій отъ роду, и, съ нашей точки зрѣнія, они относятся скорѣ къ этнографическому, чѣмъ къ доисторическому искусству. Въ виду этого, Цирусъ Томасъ, авторъ повѣщаго сочиненія о доисторическихъ временахъ Америки, вообще полагаетъ, что раздѣленіе доисторической эпохи въ Европѣ на палеолитическую, неолитическую и бронзовую не примѣнимо къ Америкѣ.

Индійскія племена Сѣверной и Южной Америки, которыя мы считаемъ первобытными народами, стоящими на ступени позднѣйшей каменной эпохи, имѣютъ много религиозныхъ воззрѣній, общихъ съ полинезийскими. По словамъ Ратцеля, „почти ни одна черта полинезийской мифологіи не отсутствуетъ въ Америкѣ“. Религія эта имѣетъ скорѣ пандемониическій, чѣмъ политеистическій характеръ. Весь міръ представляется населеннымъ духами. Въ растенияхъ и животныхъ, главнѣмъ образомъ въ птицахъ, змѣяхъ, черепахахъ, рыбахъ, а также въ медвѣдяхъ и волкахъ, воплощаются творческія силы смутно сознаваемого начальнаго существа, которое чаще въ нашихъ поэтическихъ произведеніяхъ, чѣмъ у нашихъ этнологовъ, называется „Великомъ Духомъ“; существо это во всей своей полнотѣ и чистотѣ проявляется прежде всего въ солнцѣ, вполнѣненіе которому въ богахъ или менѣ развитой формѣ

свойственно всемъ американцамъ. Божественными отпрысками небесъ признаются также вожди, пользующіеся почитаніемъ, какъ родоначальники племенъ; а такъ какъ племена ставятся въ связь съ священными животными, играющими важную роль въ сказаніяхъ о твореніи, то каждое племя имѣетъ свое особое священное животное, постоянно служащее гербомъ племени: это — тотемъ индѣйцевъ, соответствующій кобонгу австралійцевъ.

Съверо-западные американцы суть индѣйцы, живущіе на съверо-западномъ берегу Америки и на лежащихъ близъ него островахъ, преимущественно тлинкиты на материкѣ, гайды на островахъ королевъ Шарлотты и жители острова Ванкувера. Такъ какъ эти племена обитаютъ между 50 и 60 градусами сѣверной широты, то понятно, что ихъ большинство сооружаетъ себѣ крѣпкія хижины, снабженныя крышами съ фронтонами: рѣзныя работы на этихъ хижинахъ, передъ ними и внутри нихъ составляютъ главную и наиболѣе своеобразную отрасль искусства этихъ народовъ, въ фантазіи которыхъ, какъ въ фантазіи меланезійцевъ и некоторыхъ полинезійцевъ, страннымъ образомъ соединяются формы человѣка съ формами животныхъ. Прежде всего мы видимъ это на домовыхъ столбахъ и на гербовыхъ или тотемныхъ столбахъ, обыкновенно поднимающихся у входной двери высоко надъ домомъ и крышей, такъ что ихъ видно изъ далека. Изображенія эти составлены изъ сидящихъ другъ надъ другомъ, головою вверхъ или внизъ, схватившихъ другъ друга, иногда съ почти открытою частью нападающихъ другъ на друга или держащихъ другъ друга фигуръ животныхъ или людей, причемъ эта фантастическая, ярко-раскрашенная рѣзба обыкновенно увѣличивается изображеніемъ животного-тотема. Объясненіе, данное Шурцемъ малайскимъ, меланезійскимъ и полинезійскимъ рѣзнымъ работамъ подобнаго рода, находитъ себѣ подтвержденіе въ этихъ художественныхъ произведеніяхъ сѣверо-западныхъ индѣйцевъ. И здѣсь выказывается тѣсная связь между культами предковъ, животныхъ, тотемовъ и мертвыхъ. Все эти сооруженія имѣютъ характеръ родословныхъ деревьевъ (см. стр. 71 и 72). Но сравненію съ рѣзбою Новаго Мекленбурга, индѣйскія работы, несмотря на свою болѣе яркую окраску, въ которой зеленый и синий цвѣта присоединяются въ изобилии къ старымъ цвѣтамъ (черному, бѣлому и красному, или къ черному, желтому и красному), отличаются болѣею ясностью и трезвостью отдѣльныхъ мотивовъ, равно какъ и болѣею рѣзкостью и гладкостью исполненія. Въ исторіи искусства онѣ принадлежатъ къ наиболѣе фантастическимъ его созданіямъ. Во входномъ залѣ берлинскаго музея народовѣдѣнія, гдѣ, среди коллекціи Икобсена, хранятся самыя замѣчательныя художественныя произведенія этихъ народовъ, вниманіе зрителя прежде всего привлекаетъ къ себѣ великолѣпный оригиналъ подобной тотемной колонны, произведеніе индѣйцевъ племени гайда (см. рис. на стр. 82).

У сѣверо-западныхъ американцевъ нѣтъ недостатка и въ большихъ



Тотемный столбъ индѣйскаго племени гайда. Съ оригинала, хранящагося въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія

деревянныхъ изваянійхъ, которыя должно считать изображеніями предковъ или предводителей, а не религіозными фигурами. Головы этихъ изваяній обыкновенно чересчуръ велики, туловища слишкомъ коротки, помы, въ предѣлахъ „фронтальности“, подвижны и натуральны, а лица окрашены въ подражаніе татуировкѣ. Въ лучшихъ изъ этихъ изображеній видно болѣе глубокое пониманіе строенія тѣла, лица и отдельныхъ членовъ, особенно рукъ, чѣмъ въ превосходнѣйшихъ полинезийскихъ произведеніяхъ подобнаго рода. Въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія хранится множество такихъ деревянныхъ фигуръ величиною приблизительно въ натуру; изъ нихъ особенно хороша фигура притѣсненнаго челоѣка съ открытымъ ртомъ и поднятой вверхъ правою рукою; эту фигуру считаютъ изображеніемъ вождя, готовящагося принести рѣчь (см. рис. на стр. 82).

Разнообразная домашняя утварь сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, изъготовленная изъ дерева или камня, бываетъ обыкновенно также украшена головками животныхъ или людей, или же имѣетъ искаженную форму живыхъ существъ. Къ такой утвари относятся праздничныя маски, фантастическія гримасы которыхъ свидѣтельствуютъ о склонности фантазіи этого народа къ ужасному; сюда же относятся сѣрые глиняныя трубки съ изображенными на нихъ искаженными фигурами животныхъ, похожими на находимыя въ Меланезіи; но прежде всего къ этому роду произведеній принадлежатъ горшки, употребляемые для нищи и для жира, а также чаши для питья, имѣющія форму звѣрей или людей. Животныя часто держатъ въ зубахъ или въ клювѣ другихъ животныхъ или даже крошечныхъ людей. Животное то стоитъ на ногахъ, причемъ спина его выдолблена въ видѣ чашки, то лежитъ на спинѣ, и тогда роль самаго сосуда играетъ выдолбленное брюхо. Въ Берлинѣ хранится, между прочимъ, чаша для питья, представляющая собою челоѣческую фигуру съ глубоко-выпуклыми глазами и со скорченными ногами.

Изображенія на плоскости у этихъ народовъ вообще болѣе грубы и несумѣлы, чѣмъ ихъ пластическія произведенія. Рисунки на индѣйской палаткѣ изъ буйволовыхъ кожъ, хранящейся въ

берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, изображаютъ охоту трехъ племенъ, но эта сцена отличается безсвязностью и незаконченностью. Впрочемъ, нѣкоторыя животныя нарисованы такъ живо, что невольно напоминаютъ намъ о сосѣдствѣ эскимосовъ.

Гораздо важнѣйшее значеніе имѣетъ въ искусствѣ сѣверо-американскихъ индейцевъ орнаментика въ строгомъ смыслѣ слова. Это — во всемъ мѣрѣ наиболее разработанная орнаментика изъ глазъ, символизмъ которой, наитѣснѣйшимъ образомъ связанный съ религіозными представленіями, сразу поражаетъ всякаго. Головы животныхъ и людей, какъ онѣ ни стилизованы и ни превращены въ линейныя фигуры, отличаются гораздо большею непосредственностью, чѣмъ орнаментика группы Раротонги-Тубуаи. Глаза этихъ головъ — особенно видная часть всей орнаментации и являются въ ней во множествѣ. По своему мотиву, какъ подробно объясняетъ это Шурцъ, они суть ничто иное, какъ сокращенная форма головы, изъ которой они произошли. Самыя же головы — только сократившіяся формы цѣлыхъ фигуръ животныхъ и людей, изображавшихся первоначально и должны были представлять собою ряды предковъ. Глаза глядятъ на насъ отовсюду: со стѣн и брѣговъ, съ одежды и трубокъ, съ сидѣлищ и покрывалъ. Какъ позволительно судить по статуэтке вождя, хранящемуся въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія, воронъ, считающийся у сѣверо-западныхъ индейцевъ воплощеніемъ творца міра, солнца и глазъ, постоянно повторяясь и страннымъ образомъ сочетаясь, составляетъ основу богатой системы красно-синне-черно-желтой орнаментики. Хорошій примѣръ преобладанія глаза въ орнаментикѣ представляетъ индейское покрывало, находящееся въ томъ же музеѣ (см. рис. на стр. 84); сходное съ нимъ имѣется въ бременскомъ музеѣ.

Не покидая пока западной Америки, обратимся теперь на югъ, въ Калифорнію. Здѣсь мы тотчасъ наталкиваемся на многочисленные рисунки, нацарапанные на скалахъ, встречающиеся во многихъ мѣстностяхъ Америки и бросающіе лучъ свѣта на культуру цивилизованныхъ индейцевъ, жившихъ во времена нашествія европеицевъ. Калифорнійскіе „петроглифы“ и сѣверо-аргентинскіе „кольчакки“ покрываютъ камни и скалы такъ же, какъ и шведскіе „Hällristningar“ (см. стр. 39) и ихъ предшественники, ямочки и ямки на такъ называемыхъ „долбленныхъ камняхъ“. Но тогда какъ въ доисторическихъ шведскихъ рисункахъ на камняхъ преобладаетъ картинный, пиктографическій характеръ, въ американскихъ изображеніяхъ такого рода господствуетъ характеръ, шифрованный, идеографическій, замѣчаемый и въ другихъ рисункахъ индейцевъ.



Статуэтка вождя
американск. плем.
Сѣверо-запада. Бер-
линск. музей.

Но, на ряду съ этими рисунками на скалахъ, имѣющими характеръ фигуративнаго письма, въ Калифорніи встрѣчаются также на скалахъ, подъ навѣсами скаль и при входахъ въ пещеры настоящія картины битвъ и охоты, написанныя черной, бѣлой, красной и желтой земляными красками, и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ покрывающія большія площади скаль. Животныя въ этихъ изображеніяхъ далеко не столь натуральны и живы, какъ животныя въ подобныхъ же картинахъ бушменовъ (см. стр. 56). Люди представлены по большей части спереди, съ поднятыми



Индійское покрывало, орнаментированное глазами. По Бастану.

вверхъ руками, по поумѣю, въ видѣ сидущихъ. Любопытно, что нѣкоторыя фигуры выкрашены наполовину въ черный цвѣтъ, наполовину въ красный, причемъ эта окраска произведена то вдоль, какъ напр. въ пещерѣ Санъ-Борнито и подъ навѣсомъ скалы Санъ-Хуана, то поперекъ, какъ въ Пальмарито, на восточномъ склонѣ Сьерры де-Санъ-Франсиско. Связь между подовко-помѣщенными рядомъ фигурами приходится по большей части угадывать. Леонъ Диксъ насчитываетъ въ Нижней Калифорніи не менѣе тридцати мѣстъ, гдѣ найдены подобныя изображенія.

Индійцы, обитающіе или обитавшіе во всей сѣверной Америкѣ восточнѣе Скалистыхъ горъ — настоящіе „краснокожіе“, разбѣшныя остатки которыхъ донынѣ живутъ среди „бѣлокожихъ“, которые лишили ихъ старинныхъ жилищъ, старинной вѣры, стариннаго иску-

ства. То, что мы знаемъ объ искусствѣ этихъ „настоящихъ“ индейцевъ, въ значительной степени принадлежитъ исторіи или доисторическому прошлому, которое однако, какъ недавно убѣдительно образумъ снова доказать Эмилъ Шмидтъ, въ большинствѣ случаевъ не слишкомъ удалено отъ вторжения европейцевъ въ эту часть Америки. Свидѣтельствомъ художественной предпримчивости этихъ индейцевъ являются прежде всего земляные холмы и валы, заставившіе американистовъ, называющихъ ихъ „mounds“, немато поломать себѣ голову. Эти „mounds“ при совершенно кругломъ основаніи имѣютъ конусообразную, а иногда и куполообразную форму, или же при четырехъ угольномъ основаніи пирамидальную форму, перѣдко съ площадкою наверху и со ступенями на всѣхъ четырехъ граняхъ, или же наконецъ, форму неправильныхъ полувызвышеній, на которыя должно смотрѣть, какъ на огромныя, сложенные изъ земли изображенія людей, четвероногихъ, птицъ, змѣй, череповъ и т. п. Такъ называемые „Effigy-Mounds“, или зѣринные холмы, возвышались не болѣе, какъ на два метра надъ поверхностью земли, но простиравшіеся въ длину болѣе, чѣмъ на сотни метровъ, представляли бы собою совершенно особенный родъ художественныхъ произведеній, если бы было вообще возможно доказать, какъ утверждаетъ Цирусъ Томасъ, что древніе индейцы тѣснѣе всего желали изобразить въ нихъ животныхъ, формы которыхъ теперь трудно различимы. Иногда приходится на мысль, что только фантазія бѣлыхъ завоевателей могла усмотрѣть въ этихъ земляныхъ холмахъ и валахъ фигуры животныхъ. Земляные валы служили болѣею частью военными укрѣпленіями; широкія платформы и террасы — очевидно для того, чтобы строить на нихъ жилища, а иногда и цѣлыя деревни; усѣченные пирамиды со ступенями перѣдко увѣнчивались алтарями, а собственно земляные холмы или „mounds“ въ тѣсномъ смыслѣ слова, изъ которыхъ высочайшій, пирамида Karokia (Cahokia), въ Иллинойсѣ, достигаетъ въ вышину до 30 метровъ, суть не что иное, какъ могильные курганы. Предметы, открытые въ „mounds“, принадлежатъ вообще къ наиболее цѣннымъ произведеніямъ индейскаго искусства. Здѣсь найдены въ небольшомъ числѣ остатки простого плетенья и тканья, очень часто встрѣчаются хорошо отшлифованное каменное оружіе и орудія, переносимыя насъ въ вѣдущую пору позднѣйшей каменной эпохи; менѣе многочисленны, распространены неравномерно и болѣе сосредоточены лишь въ извѣстныхъ мѣстахъ изготовленные холоднымъ путемъ мѣдные топоры, ножи, рѣзакі, острия стрѣлъ и копій, иглы, шила и предметы украшенія — издѣлія, которыя завелись у индейцевъ раньше, чѣмъ у полинезийцевъ; нѣтъ также недостатка въ украшеніяхъ изъ кости, рога, раковинъ, перламутровыхъ пластинокъ и жемчужинъ, находимыхъ въ раковинахъ; глиняные сосуды, сформованные отъ руки или при помощи отпечатывающагося на нихъ плетеного каркаса съ простыми вывѣшенными или врезан-

ними, иногда раскрашенными орнаментами, напоминают сосуды позднѣйшаго и самаго поздняго каменнаго періода Европы и встрѣчаются часто въ различныхъ пунктахъ области индѣйцевъ; но весь глиняный сосудъ перѣдко и дѣтъ имѣть форму присѣвшаго человѣка или форму животнаго, напр. медвѣдя, лягушки, черепахи, сокола, совы. Впрочемъ, сосуды были высѣкаемы также изъ камня. Большую художественную рѣдкость составляютъ находимыя въ индѣйскихъ „mounds“, искусно вырѣзанныя каменные табачныя трубки, головкамъ которыхъ, чисто-поамерикански, приданъ видъ человѣческихъ фигуръ или животныхъ. Эмиль Шмидтъ даетъ слѣдующее описаніе этой индѣйской трубочной пластики, которую можно изучать главнымъ образомъ въ американскихъ музеяхъ: „То изображаются человѣческія головы, своими выразительными чертами лица, крупнымъ носомъ и широкими скулами, своими разрисованными или татуированными фациономіями напоминающія типъ индѣйской расы; то воспроизводятся четвероногія — бобры, выдры, дикія конки, медвѣди, паптеры, волки, бѣлки, прыгунчики, или же птицы — цапли, орлы, гетеревитники, сарычи, вороны, дубоносы и т. д., или, наконецъ, лягушки, змѣи, черепахи. Огромное большинство этихъ отлично сдѣланныхъ трубокъ (около 200 штукъ) найдено въ одномъ изъ земляныхъ холмовъ, въ такъ называемомъ холмѣ трубокъ, близъ Чилликота“.

Каменные трубки самой искусной работы изготовлялись на югѣ индѣйскаго штата Огайо, бѣлая же часть мѣдныхъ предметовъ найдена была въ той области Верхняго Озера, гдѣ добывалась мѣдь, особенно въ Висконсинѣ, и если такъ называемые звѣриные холмы, за немногими исключеніями, составляютъ особенность южной части Висконсина, сѣверной части Иллинойса и сѣверо-восточнаго угла Іовы, то могильные холмы съ каменными камерами встрѣчаются главнымъ образомъ въ Теннесси и Кентукки — въ той индѣйской провинціи, въ которой господствовали самое художественное гончарное производство и самая фантастическая орнаментация, состоявшая изъ геометрическихъ фигуръ и изъ изображеній человѣка и животныхъ.

Уже не тотъ характеръ имѣетъ искусство такъ называемыхъ индѣйцевъ-пуэбло, въ юго-западной части сѣверной Америки. Ихъ каменные и глиняныя художественныя издѣлія, образцами которыхъ служатъ, между прочимъ, обширныя постройки для общаго жилья, такъ сказать „однодомныя деревни“, расположенныя на стѣнныхъ холмахъ, и искусныя „Cliff dwellings“ (жилища въ скалахъ на склонахъ утесовъ) представляетъ собою, повидимому, переходъ къ формамъ старинныхъ культурныхъ странъ Америки, пограничныхъ съ областями юго-западной Америки; то же самое можно сказать и о гончарномъ искусствѣ этихъ индѣйцевъ, горшечныя издѣлія которыхъ украшены по бѣлому фону черными или красными узорами въ видѣ спиральныхъ и волнообраз-

ныхъ линий, крючковатыхъ крестовъ и завитковъ, полость меандра или зигзаговъ.

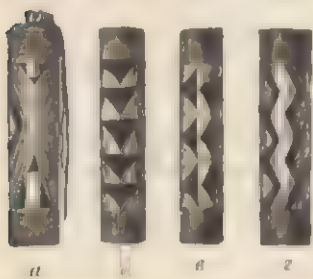
Изъ южно-американскихъ племенъ, принадлежащихъ къ культурной ступени каменной эпохи, только бразильскіе лесные индейцы достойны вниманія историковъ искусства. Изъ нихъ выдвигаются для насъ на первый планъ обитатели береговъ верхняго Шингу, южнаго притока Амазонки, а именно племена бакаври, ауэте и пр., и это преимущественно потому, что въ последнее время такіе ученые, какъ Пауль Эрнрейхъ и Карлъ фонъ-денъ-Штейнень, подробнѣйшимъ образомъ изучили искусство этихъ племенъ и представили его, какъ примѣръ первоначальнаго развитія вообще всякаго искусства. Названные племена незнакомы съ металлами; у нихъ мужчины охотятся и ловятъ рыбу, а женщины отчасти занимаются земледѣліемъ, но также ткать и гнѣять глиняные горшки. Любопытно, что именно у нихъ можно было прослѣдить очевидное происхожденіе гончарнаго дѣла отъ подражанія болѣе древнимъ, употребляемымъ нынѣ только на крайнемъ югѣ Америки сосудамъ, сдѣланнымъ изъ тыквъ, и плетеннымъ корзинкамъ, нерѣдко служившимъ для формованія горшковъ.

Въ отношеніи способности къ пластикѣ, эти племена не уступаютъ большинству другихъ народовъ тихоокеанско-американской группы. Глиняная бакавриская кукла, снимокъ съ которой сдѣланъ фонъ-денъ-Штейненью, поразительно похожа на человѣческую изваяніи, принадлежащую доисторической позднейшей каменной эпохѣ Европы. Рѣзныя деревянныя скамейки въ видѣ ягуаровъ, обезьянъ, грифовъ и клювачей столь же мало знакомятъ насъ съ какими-нибудь новыми сторонами искусства, какъ и глиняные горшки въ видѣ летучихъ мышей, бронепосцевъ, гнѣнцевъ, утокъ, совъ, голубей, ящерицъ, лягушекъ и черепахъ. Замѣтимъ только, что горшки въ видѣ жабы и ящерицы изумительны по своей натуральности. Рисовальное искусство этихъ народовъ особенно наглядно доказываетъ связь между изображеніями естественныхъ предметовъ и геометрическими фигурами. Такъ рисунки на столбахъ въ „хижинахъ художниковъ“ у племени ауэте (см. прилагаемый рис.), изображающіе животныхъ въ условныхъ очертаніяхъ, между прочимъ ящерицу и змѣю съ ромбическими головами и обезьяну, тѣло которой состоитъ изъ двухъ треугольниковъ, сливающихся одинъ съ другимъ вершинами, ясно показываютъ, какимъ образомъ впечатлѣнія природы начинаютъ переходить въ геометрическія формы; образцы орнаментовъ въ домѣ старшины одной изъ бакаврискихъ деревень, — орнаментовъ, тянувшихся вдоль по фризу, составленному изъ окрашенныхъ въ бѣлую краску кусковъ коры, еще яснѣе доказываютъ, что обычные въ этихъ мѣстностяхъ орнаменты — условно-стилизированныя воспро-



Рисунки на столбахъ у племени ауэте. К фонъ-денъ-Штейненью

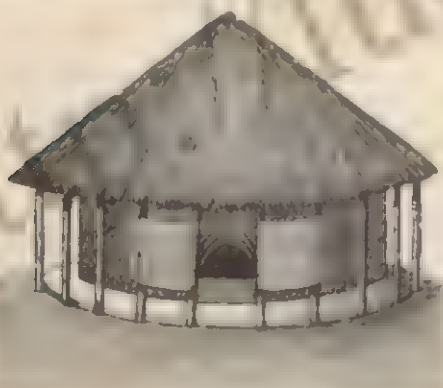
изведенія цѣлыхъ животныхъ или ихъ частей. Названіе нѣкоторыхъ образцовыхъ узоровъ и ихъ объясненіе, единогласно даваемое туземцами, не допускають никакого сомнѣнія въ правильности ихъ толкованія: волнообразныя и зигзагообразныя линіи означаютъ змѣй, пятна на кожѣ змѣй превратились въ точки, разставленныя около линій; рыбы получили преимущественно видъ ромбовъ съ разными приства-



Бакаирскіе орнаменты. По
д. фонъ-денъ-Штейнену

ками для отличенія однихъ породъ отъ другихъ: летучія мыши приняли форму трехугольниковъ, хотя обыкновенно трехугольникъ служить изображеніемъ единственной маленькой одежды женщинъ этихъ краевъ (улури). Любимый мотивъ орнаментики этихъ племенъ — ромбъ, все четыре угла котораго заполнены черными трехугольниками. Они называютъ этотъ мотивъ „мерешу“ — именемъ одной изъ мѣстныхъ рыбъ, имѣющей приблизительно ромбoidalную форму; трехугольники же внутри ромба означаютъ

голову, хвостъ и плавники. Все эти орнаменты можно видѣть, напр., на деревьяхъ, вѣшаемыхъ на спицѣ и составляющихъ праздничное украшеніе племени бакайри. На прилагаемомъ въ рисункѣ а представляетъ узоръ мерешу, б — узоръ улури, в — узоръ летучей мыши, г — узоръ змѣй. Достоинно вниманія замеченіе фонъ-денъ-Штейнена, что воспоминаніе о первоначальной идеѣ этихъ узоровъ сохранилось въ племени ауэтѣ менѣе живо, чѣмъ въ племени бакайри. Это подтверждаетъ наше мнѣніе (см. стр. 53), что геометрическіе декоративные узоры, каково бы ни было ихъ происхожденіе, по прошествіи нѣсколькихъ поколѣній теряютъ свое первоначальное значеніе и переходятъ въ сознаніе народовъ въ видѣ геометрическихъ фигуръ. Все толкованія фонъ-денъ-Штейнена согласуются съ нашимъ собственнымъ выводомъ изъ наблю-



Хижина Марутъ Мамбуиндскаго племени.
По фонъ-денъ-Штейнену

денія надъ доисторическими изображеніями, заключающимися въ томъ, что наблюденіе природы и большее или меньшее стилизованіе взятыхъ изъ нея формъ составляютъ основу всякаго искусства, великой орнаментики, даже геометрическихъ линейныхъ узоровъ. Въ каждомъ отдельномъ случаѣ, первообразъ узора и способъ, какимъ возникаетъ послѣдній, различны, причѣмъ иногда бываетъ, что фигуры живыхъ существъ снова передѣлываются въ геометрическія формы. Но что развитіе орнамента, исходящее изъ наблюденія различныхъ предметовъ природы,

всегда приводить къ тѣмъ же самымъ геометрическимъ фигурамъ — это, какъ мы уже замѣтили раньше, свидѣтельствуеть о томъ, что человеку прирождена склонность къ математикѣ.

3. Искусство первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, знакомыхъ съ металлами.

Проведеніе границы между первобытными и культурными народами — задача, способная возбуждать споры. Если бы кто-либо захотѣлъ признавать за первобытные народы только „дикарей“ существующихъ охотой и рыбной ловлей, а народы на доисторическихъ ступеняхъ познѣйшей каменной и ранней металлической эпохъ сталъ называть „полукультурными“, то противъ этого нашлось бы мало возраженій. Для насъ дѣло не въ названіи, а въ ходѣ развитія.

Въ доисторической Европѣ введеніе металловъ въ употребленіе, прежде всего бронзы, придало всему быту народовъ новый, болѣе отрадный, болѣе блестящій характеръ и выдвинуло на первый планъ новый способъ украшенія, хотя въ главныхъ отрасляхъ искусства, въ архитектурѣ, скульптурѣ и живописи, поворотъ къ лучшему пониманію формъ и къ болѣе зрѣлости произошелъ не вдругъ, а постепенно: такъ, искусство „первобытныхъ народовъ“, умѣвшихъ обрабатывать металлы, особенно желѣзо, напр., искусство африканскихъ негровъ и малайцевъ юго-восточной Азіи, еще далеко не во всѣхъ, хотя во многихъ отношеніяхъ, возмѣщается надъ искусствомъ первобытныхъ народовъ, незнакомыхъ съ металлами.

Къ малайцамъ умѣнье добывать и обрабатывать металлы было занесено, вѣроятно, съ сѣверо-запада, къ неграмъ — съ сѣверо-востока: но знакомство какъ тѣхъ, такъ и другихъ съ металлами древнѣе ихъ временнаго или мѣстнаго повышенія надъ первобытнымъ состояніемъ. Андрее даже считаетъ возможнымъ, что негры сами нанали на способъ добыванія желѣза, тѣмъ болѣе, что „ихъ страна на всемъ своемъ протяженіи доставляетъ имъ хорошій, легко расплавляемый матеріалъ въ болотной рудѣ“. Бронза и латунь во всякомъ случаѣ были привезены къ неграмъ въ качествѣ дара чужихъ краевъ; однако большинство металлическихъ издѣлій тѣхъ негритянскихъ племенъ, которыя въ художественномъ отношеніи привлекають къ себѣ наше вниманіе, изготовляются изъ бронзы или латуни.

Какъ къ неграмъ, такъ и къ малайцамъ древнія, чуждыя имъ и болѣе высокія культуры были занесены уже давно. Но тогда какъ малайцы подчинялись послѣдовательно индійскому, арабскому и китайскому вліяніямъ въ такой степени, что почти не остается и слѣда ихъ собственнаго первобытнаго состоянія, негры, несмотря на напоръ на нихъ древнихъ египтянъ, арабовъ, мѣстами на востокъ и индусовъ, столь упорно держались своихъ особенностей, что только на сѣверѣ занимаемой ими области, вмѣстѣ съ примѣсью чужой крови, произошла и

примѣсь чуждыхъ культурныхъ элементовъ; большая же часть „черной части свѣта“, въ отношеніи вѣшнихъ и внутреннихъ свойствъ, мышленія и чувства, познаній и способностей своего населенія, составляетъ довольно однообразное цѣлое. „Африканцы“, говоритъ Фробеніусъ въ своей статьѣ объ образномъ искусствѣ этого населенія, „африканизировали всякій матеріалъ“, а потому „все, принесенное къ нимъ извнѣ, стушевывается“.

Религія африканскихъ негровъ вообще стоитъ ступенью ниже религіи тихоокеанско-американской группы народовъ, съ которой религія негровъ имѣетъ то сходство, что одухотворяетъ всевозможные предметы и отчасти состоитъ въ поклоненіи предкамъ и животнымъ; но она отнюдь не достигаетъ такого же высокаго развитія космогоническихъ и мифологическихъ представленій. Вѣра негровъ въ безсмертіе душъ сводится къ вѣрѣ въ привидѣнія; надѣленіе животныхъ, растений, камней и произведеній человѣческой руки чудодѣйственными духовными силами приводитъ негровъ къ фетишизму, къ суевѣрному почитанію самыхъ разнообразныхъ предметовъ, становящихся священными благодаря какому-нибудь обстоятельству или колдовству. Служеніе фетишамъ достигло наибольшаго развитія въ сѣверной и средней Африкѣ. Но настоящіе человѣкообразные идолы болѣе распространены на берегу Атлантическаго, чѣмъ на берегу Индійскаго океана.

Мѣста, въ которыхъ у негровъ хранятся фетиши, замѣняютъ этому племени храмы. Въ самыхъ разнообразныхъ видахъ, на самыхъ отдаленныхъ мѣстахъ, въ самыхъ странныхъ убранствахъ смотрятъ фетиши какъ на посвященныхъ, такъ и на непосвященныхъ. Поэтому объ архитектурѣ собственно храмовъ у негровъ не можетъ быть и рѣчи.

При постройкѣ жилищъ господствуетъ у негровъ форма конуса съ круглымъ или овальнымъ основаніемъ. Въ жилищахъ простѣйшаго типа, стѣны и крыша не отдѣляются другъ отъ друга. Хижина, сплетенная изъ тростника или древесныхъ вѣтвей, не имѣющая оконъ и снабженная только однимъ низкимъ входомъ, похожа на улей или на настоящий конусъ, какъ напр. у кафровъ-зулусовъ въ юго-восточной Африкѣ и у стоящихъ антропологически выше ихъ племенъ ваганда и ваншровъ области истоковъ Нила — племень, у которыхъ хижины вождей, построенныя крайне тщательно, съ навѣсомъ надъ дверью, представляютъ собою высшую степень развитія типа ульевъ. На болѣе высокой ступени по своей вѣшности стоятъ хижины съ конусообразной крышей и съ цилиндрической стѣной, встрѣчающіяся у большинства племенъ внутренней Африки наряду съ жилищами, похожими на ульи. Эта крыша опирается то на самую стѣну, то на окружающія ее снаружи вертикальныя подпорки, такъ что образуется галлерей въ родѣ веранды, то, наконецъ, на подпорки внутри хижины, причемъ между подпорками и стѣною образуется также галлерей. Какъ на характерные образцы второго типа, можно указать на хижины открытаго Голубомъ царства

Марутее-Мамбунда (см. рис. на стр. 88), а на образцы третьего типа — на хижины бетшвановъ въ юго-западной Африкѣ. Но въ Америкѣ можно встрѣтить и прямоугольное основаніе хижинъ. Оно понадается въ свайныхъ постройкахъ озеръ Моріа на внутренне-африканскомъ плоскогорьи, изобилующемъ рѣками и болотами; при болѣе высокомъ состояніи искусства, на такомъ основаніи возводится слегка сводчатая крыша изъ черешковъ листьевъ пальмы-рафія, какъ напр. у племени монбутту въ центрѣ Африки, которое посѣтилъ Швейнфуртъ (см. прилагаемый рис.); такое же основаніе является господствующимъ по всему Конго, въ областяхъ Огове, Габунъ и Камерунъ, гдѣ на немъ нерѣдко сооружаются помѣстительные и удобные дома. Если мы обратимся къ сѣвернымъ границамъ негритянскаго искусства, къ области Нигера-Бенуэ въ Суданѣ, гдѣ негры обладаютъ болѣе значительною сѣвѣрною культурою, то убѣдимся, что превосходство жителей этой полосы по части искусства выказывается именно въ архитектурѣ домовъ. Въ жилищѣ царя Уморууса въ Вида, по свидѣтельству Флетера,



Хижина племени монбутту. По Швейнфурту

рѣзныя деревянныя колонны поддерживаютъ низко-спускающуюся соломенную кровлю, а створки дверей, подобно колоннамъ, украшены искусной рѣзбой. Къ югу отъ Вида, на Гвинейскомъ берегу, т.е. опять-таки въ чисто-негритянской странѣ, въ ея древнѣмъ главномъ городѣ, Бенинѣ, завоеванномъ англичанами въ 1897 г., былъ недавно открытъ подлинноисторическій міръ искусства, о которомъ еще въ XVI столѣтіи имѣлись сообщенія европейцевъ. Здѣсь архитектура, повидимому, достигла до большаго развитія, чѣмъ гдѣ-бы то ни было въ тропической Африкѣ. Подпорки веранды, равно какъ и балки плоскаго потолка въ царскомъ дворцѣ, надъ которымъ возвышались пирамидальныя башни, были украшены роскошными рельефными бронзовыми пластинками, и огромная бронзовая змѣя, извиваясь, спускалась внизъ съ средняго выступа крыши. Сдѣланныя здѣсь находки подтвердили вѣрность старинныхъ описаній. Въ берлинскомъ и дрезденскомъ музеяхъ народовѣдѣнія находятся головы такихъ змѣй, величиною въ натуру. Въ берлинскомъ и британскомъ музеяхъ можно видѣть также бронзовыя пластинки, на которыхъ изображены весьма правдиво входъ во дворецъ, занятый стражами изъ негровъ и украшенный отрубленными головами европейцевъ.

Скульптура — главное искусство негровъ, къ которому почти всѣ

они обнаруживают некоторую способность. И у нихъ въ этомъ искусствѣ первостепенную роль играетъ рѣзьба по дереву и изъ дерева, обыкновенно оставляемая нераскрашенной; но на ряду съ нею, особенно въ западной Африкѣ, распространена рѣзьба изъ слоновой кости; въ литыхъ металлическихъ фигурахъ также нѣтъ недостатка, и бронзовые издѣлія Гвинейскаго берега могутъ даже считаться наиболѣе поучительными произведеніями во всемъ этнографическомъ искусствѣ. Тѣмъ не менѣе, скульптура негровъ имѣетъ вообще другой характеръ, чѣмъ пластика тихоокеанскихъ и американскихъ племенъ. Она — трезвѣе и реалистичнѣе. Фантазія негровъ не склонна къ причудливому сочетанію фигуръ людей и животныхъ, а повсюду, гдѣ у вышеупомянутыхъ племенъ эти фигуры являлись бы въ значеніи генеалогическаго дерева, приводитъ ихъ въ простое, естественное отношеніе однихъ къ другимъ.



Фигура
железя
прекрасн
вн. рѣзь
бана. По
Швейнфур
ту, 1871, ат
тен. Мюнх
енъ

Ноги человѣческихъ фигуръ и здѣсь почти всегда слишкомъ коротки, но голова обыкновенно не урезанно велика, туловище же вытянуто, какъ напр. въ женской фигурѣ, изображающей одну изъ прародительницъ у негровъ банго (см. прилагаемый рис.). Фантазія смѣтливыхъ негровъ приковывается преимущественно къ забавному, комичному, причудливому, вследствие чего въ ихъ скульптурѣ замѣтно стремленіе къ карикатурѣ, къ предпочтенію всего безобразнаго, необычнаго, непріятнаго. А нерѣдко въ совершенно невѣроятныхъ человѣческихъ фигурахъ проявляется несомнѣнное намѣреніе испугать, привести въ ужасъ.

Въ африканской скульптурѣ невозможно провести рѣзкую черту между идолами, изображеніями предковъ, часто называемыхъ „изображеніями душъ“, изваяніями въ память умершихъ и между свободными созданіями искусства. Но поучительно прослѣдить въ этой скульптурѣ переходъ едва намѣченныхъ полугеометрическихъ формъ въ совершенно естественныя формы и въ ихъ преувеличенія, хотя и тутъ въ отдельныхъ случаяхъ путь могъ быть регрессивный. Охранительныя серьги колдуньей „бамангватъ“ (бегуановъ) въ мюнхенскомъ этнографическомъ музеѣ сильно напоминаютъ человѣческіе зародыши. Волшебная кукла племени бари, живущаго въ верхней области Нила, (въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ) какъ-бы съ сознательной глупостью щеголяетъ своими формами недоразвившагося челоѣка. Обнародованныя Швейнфуртомъ статуи предковъ, стояція гуськомъ передъ могилою старшины Янги у племени банго, близъ Мунди, представляютъ собою неуклюжія фигуры, изготовленныя съ наивною неумѣlostью. Нѣсколько лѣтъ тому назадъ Фробеліусъ указалъ, какъ во всѣхъ частяхъ Африки, на могилахъ знатныхъ людей выставлялись на шею головы благородныхъ, постѣдовавшихъ вмѣстѣ съ ними въ загробный міръ, какъ, благодаря

поклоненію черепахъ, эти столбы духовъ превратились въ образы предковъ, и какъ изъ этихъ столбовъ образовались человѣческія фигуры. Такимъ образомъ длинная шея, похожая на палку, или тонкое, длинное туловище, напоминающее собою шестъ, характеризующія иногда негритянскую пластику, являются остатками шестовъ, отъ которыхъ произошли означенныя фигуры.

Въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія есть много деревянныхъ негритянскихъ фигуръ, относящихся къ болѣе высокимъ ступенямъ развитія; но эти изваянія никогда не отличаются такимъ однообразіемъ выполненія, какое мы видимъ, при всей ихъ незрѣлости, въ фигурахъ съ острова Пасхи, съ Новой Зеландіи или изъ сѣверо-западной Америки. Каждый негръ — реалистъ, фантазеръ и комикъ на свой ладъ. Фигура колѣнопреклоненной женщины съ чашами и ребенкомъ за спиною, изъ Дагоме, хранящаяся въ Берлинѣ, можетъ служить хорошимъ примѣромъ сравнительно вѣрнаго природѣ изображенія челоуѣка, въ которомъ однако особенности негритянской расы преувеличены. Деревянная статуэтка женщины, кормящей ребенка грудью, съ берега Моанго, подаренная Юстомъ и находящаяся въ его кол-



Деревянная статуэтка въ макетѣ, съ берега Моанго, хранящаяся въ Берлинск. музеѣ народовѣдѣнія.

лекции, представляетъ явный примѣръ добросовѣстнаго стремленія къ живой характеристикѣ, какъ указываютъ на то зубы въ больномъ открытомъ ртѣ этой фигуры, ея горбатый еврейскій носъ, действительно встречающійся на упомянутомъ берегу, ея декоративныя рубцы. Деревянный рогаѣтый идолъ съ р. Нигера (въ британскомъ музеѣ) — образчикъ фантастическихъ произведеній негритянскаго искусства, въ которомъ отъ страшнаго до смѣшнаго — всего одинъ шагъ.

Самыя фантастическія работы негровъ по части рѣзбы на деревѣ — камерунскіе лодочныя носы, которые можно видѣть напръ въ берлинскомъ и мюнхенскомъ музеяхъ. По смѣшенію фигуръ животныхъ и людей, по рѣзко встрѣчающемуся въ Африкѣ орнаменту изъ глазъ, по обильной раскраскѣ въ черный, бѣлый, красный и зеленый цвѣта, эти произведенія нѣмецкихъ владѣній въ западной Африкѣ болѣе близки къ произведеніямъ нѣмецкой Океаніи (см. стр. 71), чѣмъ все прочіе продукты африканскаго искусства. „Можетъ быть“, говоритъ Генрихъ Шурцъ, „будущее выяснитъ намъ исторію этихъ странныхъ произведеній, повидимому долженствующихъ пролить свѣтъ на многія новыя задачи“.

Мы уже говорили о рѣзбѣ на дверныхъ столбахъ и на дверныхъ створкахъ у гаусскихъ негровъ въ области Нигера-Бенуэ (стр. 91). Въ этой орнаментации, кромѣ концентрическихъ круговъ и ромбовъ, встрѣчаются крупныя фигуры животныхъ. Особенно интересны двѣ рѣзные створки двери изъ дома вождя въ Эйрэ (см. рисъ на стр. 93), находящіяся въ берлинскій музей народовѣдѣнія. Здѣсь въ нѣсколько рядовъ, помѣщенныхъ одинъ надъ другимъ, изображены Горельефомъ фигуры людей и животныхъ и разсказаны неважныя происшествія, содержаніе которыхъ имѣетъ лишь этнографическій интересъ. Въ отношеніи исполненія, онѣ останавливаютъ на себѣ вниманіе не столько формами изображенныхъ игонокъ, привнесшихъ, неуклюжихъ фигуръ, сколько строгою выдержкою ваять примитивнаго горельефа. Это замѣтилъ еще Юлій Ланге. Люди представлены то съ передъ, то съ зата, то въ профиль; животные, удивительно плохи по рисунку, изображены не иначе, какъ съ боку. Какъ бы то ни было, содержаніе этихъ изображеній, которое Фелеръ упростило объяснить ему владѣльца створокъ, весьма поучительно для сужденія о негритянскомъ искусствѣ. На первой площадкѣ первой створки изображена обезьяна, которая, будучи пресѣдима леопардомъ и спасаясь отъ него, вѣтала на дерево. На послѣдней площадкѣ второй створки мы видимъ мужчину, удерживаемаго отъ убійства соблазнителя своей жены. Но между всеми изображенными событиями трудно установить какую бы то ни было внутреннюю связь. Ясно, что ступень искусства, на которой стоятъ эти рельефы, уже не имѣетъ ничего общаго съ первоначальной ступеню, къ которой относится произведенія охотничьихъ и рыболовствующихъ народовъ. Тѣмъ не менѣе оно еще соответствуетъ извѣстной „доисторической“ ступени искусства.

Гораздо лучше, чѣмъ эти суданскіе негры, живущіе на границѣ высшей культуры, изображаютъ животныхъ негры, обитающіе въ ближайшемъ сосѣствѣ съ бушменами, особенно вышеупомянутые ботуаны, которые по части рѣзбы на деревѣ превосходятъ многія другія негритянскія племена. Ручкамъ своихъ дощекъ они обыкновенно даютъ форму животныхъ, всего чаще жирафа, и нельзя не удивляться тому, какъ, при всей неумѣлости рисунка, эти жирафы вѣрны природѣ и вмѣстѣ съ

тѣмъ стилизованы. Понятіе объ этихъ предметахъ можно составить себѣ по ихъ образцамъ, хранящимся въ дрезденскомъ этнографическомъ музее и въ берлинскомъ музее народовѣдѣнія (см. прилаг. рис.). Цѣлые сосуды, сдѣланные въ видѣ животныхъ, въ Африкѣ встрѣчаются рѣже и не столь характерны, какъ въ Америкѣ. Однако въ городскомъ музее во Франкфуртѣ-на-М. находится зулуескій деревянный сосудъ, имѣющій форму черепахи.

Отливка художественныхъ издѣлій изъ металловъ у негровъ болѣе всего развита опять-таки въ Бенинѣ, бронзовое производство котораго, существовавшее еще въ XVI и XVII столѣтіяхъ, нѣсколько лѣтъ тому назадъ обратило на себя сильное вниманіе европейцевъ. После 1897 г. въ Европу привезены въ значительномъ количествѣ бронзовыя головы, бронзовая утварь, главнымъ же образомъ бронзовыя пластинки съ рельефными изображеніями. Среди болѣе рѣзкихъ цѣлыхъ фигуръ животныя встрѣчаются чаще, чѣмъ люди. Львиную долю этихъ предметовъ получили берлинскій и британскій музеи; но не остались безъ нихъ и этнографическіе музеи Гамбурга, Дрездена, Вѣны, Лейпцига. Коллекція британскаго музея оцѣнована Ридомъ и Дайтономъ. Берлинскую коллекцію оцѣнитъ уже писавшій о ней Лушанъ. Мнѣнія расходятся относительно на значенія большихъ головъ, ободковенно снабженныхъ круглымъ отверстиемъ въ верхней части черепа, иногда съ высокимъ головнымъ уборомъ, причемъ шея и подбородокъ совершенно закрыты бусами. Англійские ученые считаютъ эти головы сосудами для храненія словесныхъ клятковъ, украшенныхъ роскошною рѣзбою, а Лушанъ предполагаетъ существованіе связи между ними и поклоненіемъ черепамъ, умершимъ и предкамъ. Въ лучшихъ изъ такихъ головъ, особенно въ наилучшей головѣ берлинскаго музея, негритянской типъ воспроизведенъ столь правдиво, индивидуальность лица схвачена столь вѣрно, отливка, произведенная съ утракою восковой модели (à cire perdue), столь превосходна, что только зрѣлое искусство культурныхъ народовъ можетъ противопоставить этимъ издѣліямъ нечто подобное. Пластинки съ рельефами нерѣдко бывають выгнуты вовнутрь, какъ-бы для того, чтобы быть набитыми на округлость. Кромѣ уже описанныхъ дворцовыхъ изображеній, на этихъ пластинкахъ изображены люди и животныя: люди, коротконогіе, длиннотѣлые, но не особенно большетелые, представляютъ, какъ и все изваянія нег-



Рис. 1. Голова изъ бронзы, найденная въ Бенинѣ, въ видѣ ложки въ видѣ животного. Изъ коллекции музея въ Берлинѣ.

ровъ, частью европейцевъ, а именно португальцевъ въ костюмахъ XVI и XVII столѣтій, частью негровъ, причемъ эти послѣднiе по большей части одѣты и вооружены, какъ показываетъ прилагаемый рисунокъ пластинки изъ коллекцiи Ганса Меера,



Бронзовая пластинка изъ Бенина. Съ фотографiи.

и рѣже, вѣроятно, только тогда, когда это — чужiя племена, обнажены и татуированы. Большинство фигуръ обращено лицомъ прямо къ зрителю. Повороты, переходящiе за правило фронтальности, рѣдки, но встрѣчаются. Изъ животныхъ изображаются преимущественно имѣющiя значение предковъ или фетишей: леопардъ, крокодилъ, змѣя, черепаха, акула, обезьяна, лягушка, а также слонъ, быкъ и антилопа. Фигуры находятся иногда въ томъ или другомъ отношенiи другъ къ другу, что можно сказать какъ о неграхъ, такъ и бѣлыхъ; но изображенные на одной и той же пластинкѣ группами или отдѣльно, онѣ обыкновенно стоятъ не-

подвижно и смотрятъ прямо впередъ. Все онѣ выдѣляются изъ фона, покрытаго узорами чеканной работы въ родѣ вытканнаго на коврѣ. На нѣкоторыхъ, особенно старательно исполненныхъ, удачныхъ и старинныхъ произведенiяхъ пластинки, хранящихся въ Лондонѣ, узоръ состоитъ изъ круговъ и крестовъ, въ огромномъ же большинствѣ случаевъ изъ четырехъугольныхъ цвѣтовъ, видимыхъ какъ бы сверху и иногда потерявшихъ одинъ, два или три лепестка. По качеству работа бываетъ очень

различна. Особенно интересно „дерево фетишей“ или, какъ называютъ его Ридъ и Дальтонъ, „дианка предковъ“, очевидно надмогильный шестъ упомянутого вида, хранящійся въ гамбургскомъ музее. Человѣческія головы и животныя и здѣсь находятся въ менѣе тѣсной взаимной связи, чѣмъ напр. у океанійцевъ.

Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что это бронзовое искусство занесено въ Бенинъ въ XVI вѣкѣ португальцами, какъ говорили о томъ англичанамъ сами бенинскіе негры. Но при какомъ бы то ни было взглядѣ на произведенія негровъ приходишь къ убѣжденію, что они и это искусство усвоили себѣ и „африканизировали“. Ридъ и Дальтонъ согласны съ Дунаномъ въ томъ, что изъ сохранившихся произведеній нѣтъ ни одного, которое не было бы дѣломъ негритянскихъ рукъ.

Изъ Бенина техника литья изъ бронзы и латуни очевидно распространилась по всей Гвинее, гдѣ она еще и теперь процвѣтаетъ въ измѣненномъ видѣ. „Современныя работы ашанти и дагомгерцевъ“, говоритъ Дунакъ, „безъ сомнѣнія, суть послѣдніе отпрыски стариннаго бенинскаго искусства; въ произведеніяхъ, представляющихъ постепенный переходъ отъ него къ нимъ, нѣтъ недостатка, такъ что мы должны предположить непрерывное упражненіе въ этомъ искусствѣ, продолжавшееся нѣсколько столѣтій“. Сравните, напр., латушныя шесты негровъ отъ береговъ Лагоса въ лондонской коллекціи Кристи съ бенинскимъ деревомъ фетишей въ гамбургскомъ музее. Изъ этого шеста свидѣтельствуемъ о томъ, насколько натуральнѣе, чѣмъ меланезійцы, негры соединяютъ для символическо-декоративныхъ цѣлей фигуры людей и животныхъ.

Своеобразный родъ рельефа у западно-африканскихъ негровъ мы видимъ также въ ихъ рѣзбѣ на слоновой кости. Въ нани музеи почти множество мелкихъ бенинскихъ художественныхъ издѣлій изъ этого матеріала, отличающихся примитивной оживленностью. Разумѣется, въ отношеніи тонкости и свободы исполненія эти арабески, съ трудомъ вырѣзанныя на твердомъ веществѣ, не выдерживаютъ сравненія съ тѣми бронзовыми издѣліями, формы которыхъ первоначально дѣлаются изъ воску, но по матеріалу и замыслу арабески эти могутъ быть поставлены на одну доску съ бронзовыми произведеніями. Цѣлые слоновые клыки весьма искусно были превращаемы въ своеобразные художественные предметы, и нередко вся поверхность клыка покрывалась подурельефною рѣзбою. Что разсказывается и сопоставляется на этихъ клыкахъ — о томъ мы можемъ пока только догадываться. На слоновыхъ клыкахъ изъ Бенина, недавно приведенныхъ въ ботаническомъ числѣ въ Европу вмѣстѣ съ упомянутыми бронзовыми издѣліями, опять-таки на ряду съ изображеніями негровъ, являются португальцы XVII столѣтія. Этого рода искусство существовало на всемъ Гвинейскомъ берегу. Большіе европейскіе этнографическіе музеи богаты разнообразными произведеніями такого рода, украшенными множествомъ различныхъ фигуръ:

иногда въ старѣйшихъ кабинетахъ рѣдкостей ихъ считаютъ средне-вѣковыми европейскими произведеніями.

Собственно линейная орнаментика негровъ представляется на первый взглядъ не требующею подробнаго объясненія. Темныя треугольники или полукруги на свѣтломъ фонѣ, рядами спускающіеся или свѣшивающіеся съ верхняго края предметовъ или поднимающіеся съ нижняго края, правильные четырехугольники, расположенные въ шахматномъ порядкѣ, зигзагообразныя, параллельныя и перекрещивающіяся линии встрѣчаются на югѣ и на сѣверѣ, на востокѣ и на западѣ страны, занимаемой неграми, на самыхъ разнообразныхъ предметахъ, въ самыхъ разнообразныхъ видахъ и, какъ кажется, уже давно играютъ роль лишь геометрическихъ украшеній. Изъ примодлинейныхъ орнаментовъ вниманія заслуживаютъ напр. рѣзные на деревѣ или на камнѣ узоры южныхъ



Каменный ва-
зокъ или тру-
бка съ орнамен-
томъ изъ линей-
ныхъ мотивовъ.
Изъ Раденга

африканцевъ, подражающія плетеному; ихъ происхожденіе очевидно, чѣмъ происхожденіе большинства другихъ мотивовъ, ведущихъ свое начало, какъ предполагаютъ, отъ тканей. На прилагаемомъ рисункѣ изображенъ украшен-
ный такимъ образомъ кончикъ зулусской трубки, хранящійся въ берлинскомъ музее народовѣдѣнія. Замѣчатель-
лепъ также крючковатый крестъ на латунныхъ гирькахъ ашантиевъ и въ тауировкахъ въ области р. Куилу. Та-
кимъ образомъ крючковатый крестъ встрѣчается и въ Ин-
діи и въ Европѣ, въ Америкѣ и въ Африкѣ, и мы согла-
шаемся съ Дунаномъ, замѣчающимъ по его поводу: „И-
лично вѣрю пока въ возможность того, что этотъ знакъ
появился совершенно самостоятельно и независимо у раз-
личныхъ народовъ и въ разную пору“.

Въ негритянской орнаментикѣ огнюдь нѣтъ также недостатка въ кривыхъ и волнообразныхъ линияхъ. Розетки на поясахъ меча изъ Либеріи (въ стокгольмскомъ музее) производятъ впечатлѣніе стилизи-
рованныхъ цвѣтковъ. На бронзовыхъ сосудахъ гаусскихъ негровъ встрѣ-
чается также фигура, состоящая изъ трехъ по добой буквы Г, исходящихъ
изъ одного общаго центра. Разсматривая эти сосуды, мы снова доходимъ
до крайней границы настоящей негритянской орнаментики, которая, по-
добно всей орнаментикѣ доисторическихъ и первобытныхъ народовъ,
отличается рѣдкостью употребленія мотивовъ растительнаго царства срав-
нительно съ пользованіемъ человѣческими, животными и линейными
мотивами.

Но этнологія не преминула объяснить негритянскую, состоящую изъ формъ человѣка и животныхъ, равно какъ и линейную орнаментку
такимъ же образомъ, какъ это было сдѣлано относительно океаніической
и бразильской. Карлъ Вейле указать, что ящерица составляетъ въ Аф-
рицѣ основную форму значительной части линейнаго орнамента, и что
въ различныхъ узорахъ можно распознать разные виды ящерицъ, на-

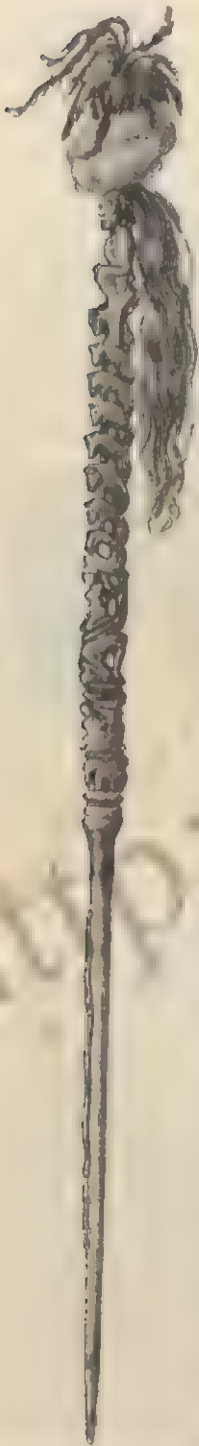
чиная съ крокодила и кончая гекко и сцинкомъ; иногда эти орнаменты являются чрезмѣрно развитою, чаще же отощавшею формою своего первообраза (см. прилаг. рис.).

* * *

Негры, не затронутые древнею цивилизаціею береговъ Нила и побережья Средиземнаго моря, несмотря на знакомство свое съ жельзомъ и обработкою бронзы, въ сущности могутъ считаться первобытнымъ народомъ, но относительно малайцевъ это справедливо только въ известной степени, хотя этнографія и причисляетъ ихъ къ первобытнымъ народамъ. Собственно малайскій міръ юго-восточной Азіи, опять-таки преимущественно міръ острововъ, граничитъ на сѣверѣ и западѣ съ древними культурными народами Азіи, а на востокъ соприкасается съ меланезійцами и микронезійцами, о которыхъ мы уже говорили. Современное намъ народовѣдѣе причисляетъ къ малайцамъ прежде всего обитателей Зондскихъ острововъ, Суматры, Борнео, Явы, Целебеса, Молуккскихъ и Филиппинскихъ острововъ. Въ этнографическомъ отношеніи эти малайцы представляютъ собою смѣшанное племя со многими разнообразіями, а потому изученіе ихъ съ точки зрѣнія исторіи искусства наталкивается на многія противорѣчія и трудности. Развалины огромныхъ построекъ, изъ которыхъ самыми величественными надо признать руины буддійскаго храма въ Боробудурѣ, на Явѣ, съ 555-ю нишами для статуй Будды въ натуральную величину, — принадлежать не полукультурному состоянию первобытнаго народа, а браманской и буддійской культурѣ Индіи. То же самое можно сказать и о встрѣчающихся здѣсь многочисленныхъ каменныхъ и бронзовыхъ индусскихъ статуяхъ боговъ. Величественныя зеленые, коричневыя и синія глиняныя, нерѣдко украшенныя драконами сосуцы, которые, по свидѣтельству Адольфа-Бернгарда Мейера, принадлежать на Борнео и прежде принадлежали на Филиппинахъ къ самымъ цѣннымъ предметамъ утвари въ туземныхъ семействахъ, переходившимъ изъ рода въ родъ, — эти сокровища искусства завезены изъ Китая много столѣтій тому назадъ. Индо-китайское вліяніе на острова восточно-индійскаго архипелага и торговля сношенія съ Китаемъ существовали еще въ началѣ нашихъ Среднихъ Вѣковъ, можетъ-быть, даже ранѣе. Въ болѣе поздній періодъ Среднихъ Вѣковъ побѣдно вступили на малайскіе острова исламъ. Въѣго старинныхъ индусскихъ храмовъ стали сооружаться мечети, лишенныя какого бы то ни было изящества; искусство литья изъ бронзы было забыто; арабское письмо сдѣлалось хранителемъ довольно незначительной малайской негоріи и поэзіи. Нѣсколько столѣтій послѣ того, на малайскіе острова, особенно на Яву, хлынулъ широкій потокъ европейской цивилизаціи, и



Африканскій орнаментъ въ видѣ шпорицы. По Вейлю



Изображенъ
сѣбѣ въ видѣ
Рис. 100

китайская промышленность еще въ настоящее время соперничаетъ здѣсь съ европейскою; вытѣсняя древнія туземныя извѣстныя ремесла. Поэтому мы наврядъ имѣли бы право говорить о малайскомъ искусствѣ, какъ объ искусствѣ первобытнаго народа, стоящаго на ступени металлической эпохи, если бы древнее малайство не удалилось съ береговъ и изъ большихъ городовъ въ горы и внутрь острововъ и не сохранилось тамъ до настоящей степени въ чистомъ видѣ. О Явѣ, пожалуй, можно съвѣмъ умолчать. Въ данномъ случаѣ всего интереснѣе для насъ Суматра, Борнео и Людонъ. Такія племена, какъ баттаки на Суматрѣ и на сѣверномъ остр. Писа даяки на Борнео, тагалы, кингань и игорроты на Людонѣ, еще въ настоящее время даютъ возможность имѣть понятіе о первоначальномъ состояніи малайскаго искусства, и если мы будемъ говорить главнымъ образомъ объ искусствѣ даяковъ острова Борнео, то лишь потому, что лучше всего познакомились съ этимъ предметомъ, благодаря извѣстной книгѣ Л.-Р. Гейсса.

До своихъ сношеній съ индусами и китайцами, малайцы, какъ уже доказалъ Крауфордъ на основаніи ихъ языка, были народомъ, занимавшимся земледѣліемъ и скотоводствомъ, тканьемъ изъ растительныхъ волоконъ, добываніемъ и обработкой железа, можетъ-быть, также золота, къ которому лишь позднѣе присоединились мѣдь и олово, гончарнымъ дѣломъ, въ которомъ однако не достигли особеннаго мастерства; съ любовью предавались они мореплаванію и торговлѣ и, выработавъ свое собственное буквенное письмо, уже были готовы переступить чрезъ границу первобытнаго состоянія; между тѣмъ ихъ религіозныя воззрѣнія сводились къ такому же культу дунь, предковъ и животныхъ, какой мы видимъ въ Америкѣ и въ Океаніи, и въ нѣкоторомъ отношеніи даже приближались къ такой же боязни привидѣній и къ такому же фетишизму, какіе наблюдаются у негровъ. Культъ предковъ, представленіе о кораблѣ мертвыхъ, отвозящемъ души въ загробный міръ, и о птицѣ-носорогѣ, замѣняющей собою корабль мертвыхъ, какъ только загробный міръ переносится за облака, ошелотивши ху дожественную фантазію малайцевъ. Изображенія предковъ, нагроможденные другъ на друга или расположенныя въ видѣ ряда фигуръ людей и животныхъ, подобныя видѣннымъ нами въ Меланезіи, особенно на Новомъ Мекленбургѣ, и въ Америкѣ, осо-

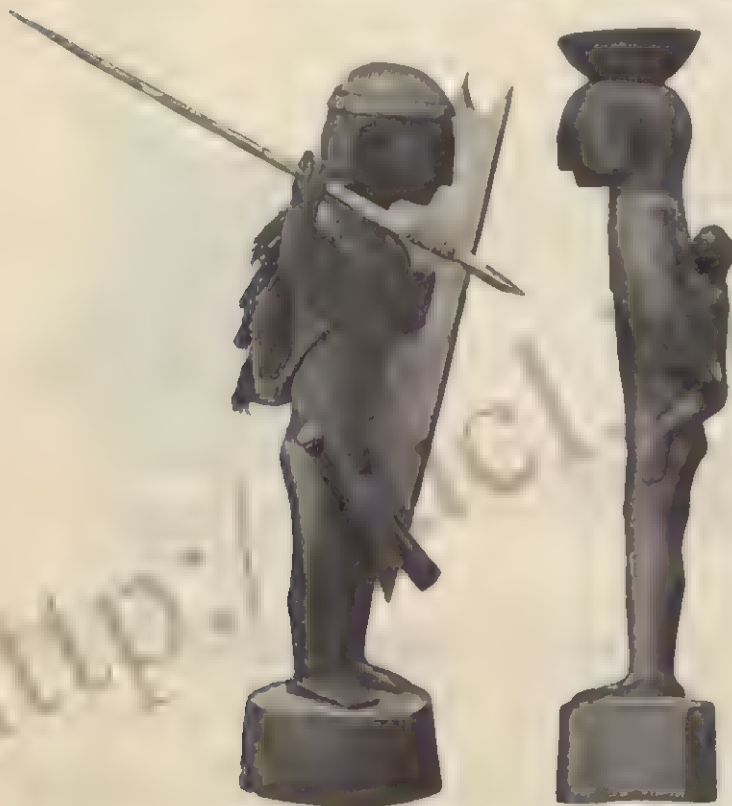
бенно у сѣверо-западныхъ индѣйцевъ. — Шурцъ недавно нашелъ у баттаковъ Какъ на образцы такихъ изображеній, можно указать на волшебные жезлы, хранящиеся въ лейпцигскомъ и дрезденскомъ этнографическихъ музеяхъ (см. рис. на стр. 100); наиболѣе же полнымъ воплощеніемъ мифовъ о кораблѣ мертвыхъ можно считать баттаковскую модель гроба въ видѣ корабля съ головой и хвостомъ птицы-носорога, въ дрезденскомъ музеѣ, и даяковскую картину съ подобными кораблями, въ берлинскомъ музеѣ народовѣдѣнія. Если въ виду этого имѣть ничего невозможнаго въ томъ, что древне-малайская культура послужила исходнымъ пунктомъ всего разсматриваемаго нами малайскаго, полинезійскаго и сѣверо-западнаго американскаго искусства, то нельзя отрицать и того, что искусство этой зоны шло другою, пожалуй, даже противоположною дорогой. При изученіи искусства первобытныхъ народовъ до сихъ поръ почти постоянно ускользаетъ отъ насъ послѣдовательность, въ какой развились одно за другимъ явленія, существующія въ одно и то же время. Научное изслѣдованіе въ этомъ случаѣ то-и-дѣло попадаетъ въ глухіе закоулки и хорошео дѣлаетъ, признавая ихъ таковыми!

Архитектура жилищъ у малайцевъ имѣетъ свой весьма определенный отпечатокъ. Среди первобытныхъ народовъ они являются самыми ревностными любителями свай, и тамъ, гдѣ не дѣйствовало на нихъ чужеземное вліяніе, до сихъ поръ остались вѣрны свайнымъ постройкамъ. Даже на сушѣ они устраиваютъ себѣ жилища обыкновенно на сваяхъ, иногда возвышающихся болѣе чѣмъ на 12 метровъ надъ поверхностью земли. Городъ Палембангъ на Суматрѣ, въ которомъ роль главной улицы играетъ рѣка Монзи, — Венеція Суматры, городъ свайныхъ построекъ на водѣ; даяковскія деревни въ дѣтственномъ лѣсу на Борнео и описанныя Гансомъ Мейеромъ деревни гагаювъ и игорроговъ на горныхъ вершинахъ Людоа состоятъ изъ свайныхъ селеній на сушѣ; помѣстительные семейные дома баттаковъ на Суматрѣ и однодомныя жилища даяковъ на Борнео держатся на сваяхъ точно такъ же, какъ и самыя маленькія хижины этихъ острововъ. У всѣхъ малайскихъ племенъ общее правило — строить жилье съ четырехугольнымъ планомъ, столь удобнымъ при свайныхъ сооруженияхъ; круглыя, овальныя или восьмиугольныя постройки встрѣчаются лишь въ видѣ исключенія. Высо-



Баттаковскій домъ. Съ модели, имѣющейся въ дрезденскъ этнографич. музеѣ.

кая крутая крыша, представляющая достаточное сопротивление тропическим дождямъ, бываетъ то покатая, то съ фронтономъ, то соединяетъ въ себѣ и покатость, и фронтонъ (см. рис. на стр. 101), какъ напр. у баттаковъ, у которыхъ косо-выдающіеся фронтоны поднимаются надъ крутыми скатами крыши. Болѣе обширныя зданія въ рѣдкомъ случаѣ не снабжены верандами, которыя, впрочемъ, иногда замѣняются открытымъ досчатымъ помостомъ, свободно продолженнымъ между сваями



Малайскія изваяніе предковъ По А. Б. Меллеру.

на высотѣ нижняго этажа. Для соединенія отдѣльных частей сооруженія въ большинствѣ древне-малайскихъ странъ употребляются трѣхъ веревки изъ лыка или петли изъ ротанга. Въ украшеніи и убранствѣ домовъ нѣтъ недостатка. У баттаковъ наружныя стѣны расписаны по бѣлому фону многочисленными черными и красными орнаментами или изображеніями животныхъ, а верхи фронтовъ украшены рѣзными изъ дерева сим-

волическими головами быковъ. У игорротовъ встрѣчаются изваянныя на дверныхъ столбахъ человѣческія фигуры. У даяковъ фронтоны обыкновенно покрыты обильною рѣзбою, нерѣдко представляющею завитки, а къ стѣнамъ и на балкахъ приделаны „рѣзныя фигуры демоновъ и разныя уродливыя маски“, иногда ясно свидѣтельствующія о китайскомъ вліяніи.

Древняя скульптура малайцевъ въ сущности представляетъ собою рѣзбу по дереву, хотя почти вездѣ у нихъ встрѣчаются также грубыя каменныя фигуры. И въ этой скульптурѣ главную роль играютъ изваянія людей, иногда выдаваемые за изображенія предковъ; но наряду съ ними встрѣчаются и такія человѣческія фигуры, которыя, хотя и не

служать предметами поклоненія, однако считаются олицетвореніями добрыхъ или злыхъ духовъ и въ нѣкоторыхъ мѣстахъ ставятся у дверныхъ столбовъ, близь могильныхъ домиковъ и на дорогахъ для отвращенія дурныхъ вѣяній. Хотя эти фигуры въ отношеніи своихъ общихъ пропорцій не столь плохи, какъ метанезійскія и не имѣютъ столь безобразно-большихъ головъ, какъ эти послѣднія, однако въ малайскихъ изваяніяхъ человѣческія формы бывають схвачены и переданы нѣсколько не лучше, чѣмъ въ метанезійскихъ. Впрочемъ, между фигурами, принадлежащими разнымъ островамъ и племенамъ, можно подмѣтить нѣкоторыя типическія различія. Идолы и фигуры предковъ съ острова Пасса, представленные по большей части приевшими и съ покрытыми головами, при тщательной работѣ и вѣрномъ числѣ пальцевъ на рукахъ и на ногахъ, отличаются рѣзкими чертами лица, толстыми губами и короткими, вздернутыми вверхъ носами. Гораздо безобразнѣе подобныя фигуры баттаковъ въ дрезденской коллекціи: головы у нихъ — овалныя, лица и носы — плоскіе, члены

тѣла — непропорціональные и безформенные; производимое ими общее впечатлѣніе крайне незначительно. Напротивъ того, дрезденскія фигуры предковъ, привезенныя отъ игор-ротовъ съ о. Люцона, отлича-



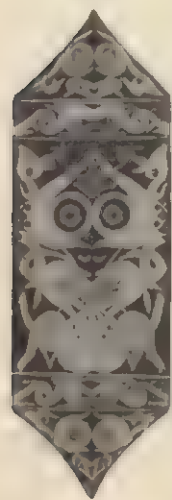
Даякскій князякъ. По Гейну.

ются выразительностью; правда, и въ нихъ взаимное отношеніе частей тѣла и формы еѣ отдѣльныхъ членовъ переданы съ удивительною небрежностью, но лица съ ихъ монгольскими глазами и загнутыми внизъ носами очень типичны, а въ движеніяхъ и позѣхъ выказывается стремленіе къ воспроизведенію индивидуальной жизни. На прилагаемомъ рисункѣ (стр. 102) изображены двѣ фигуры предковъ — произведенія кіангановъ, близко родственныхъ съ игоррогами: женщина съ ребенкомъ на спинѣ и воинъ съ поднятой вверхъ рукою.

Говоря о малайскихъ разныхъ издѣліяхъ, представляющихъ смѣсь фигуръ людей и животныхъ и связанныхъ съ религіозными представленіями этого племени, мы уже упоминали о стилистически-вырѣзанныхъ волшебныхъ жезлахъ баттаковъ. Къ подобнымъ предметамъ можно причислить такъ называемые князяки даяковъ, хранящіеся въ вѣнскомъ придворномъ музеѣ (см. прилаг. рис.). Эти своеобразно-компонованныя и раскрашенныя разные издѣлія, употребляемыя во время церемоній на охотничьихъ празднествахъ, представляютъ странныя сочетанія фигуръ животныхъ и людей на спинѣ стилизированной птицы носорога. Если принять во вниманіе назначеніе этихъ предметовъ, міѳологическое значеніе сказанной птицы и вѣншее сходство этихъ работъ съ издѣліями метанезійцевъ и сѣверо-западныхъ американцевъ, то придется.

вмѣстѣ съ Шурцемъ, признать ихъ важными звеньями въ общей цѣпи подобныхъ изображеній.

Самостоятельная туземная живопись малайцевъ можетъ быть названа скорѣе пиктографіей, чѣмъ писаніемъ картинъ. Это можно сказать даже относительно назанныхъ Грабовскимъ большихъ даякскихъ таблицъ съ изображеніемъ кораблей меривухъ. По живописи играетъ важную роль въ декоративномъ искусствѣ этихъ племенъ. Чтобы убедиться въ этомъ, достаточно взглянуть на дома батаковъ и на щиты даяковъ. Здѣсь нельзя отдѣлить живопись отъ орнаментики. Но въ этой области первоначальныя малайскія формы заключены такимъ слоемъ индійскихъ, китайскихъ и арабскихъ мотивовъ, что почти невозможно распознать того, что первоначально было исключительно достояніемъ малайцевъ.



Даякскъ щитъ.
По Гейну.

Малайская орнаментика, заимствованная изъ міра животныхъ, въ изображеніяхъ на плоскости обнаруживаетъ несомнѣнную склонность превращаться въ геометрическія формы, и въ малайскихъ кругообразно и криволинейно изгибающихся узорахъ видно стремленіе къ подражанію формамъ растений, рывавное знакомствомъ съ индійскою и китайскою орнаментикой. Тигры и драконы китайскихъ щитовъ обращаются на щитахъ даяковъ въ хари демоновъ съ выгаращенными глазами, открытымъ ртомъ и огромными клыками, иногда съ остаткомъ формъ человѣческаго тѣла. На даякомъ щитѣ, хранящемся въ берлинскомъ музеѣ (см. прилаг. рис.) все это еще явственно различимо, но на щитѣ изъ внутреннихъ частей Целебеса, въ лейденскомъ музеѣ, составныя части изображенія такъ разбросаны, что нуженъ нѣкоторый навыкъ, чтобы видѣть въ нихъ нѣчто цѣлое.



Рукоятка меча съ остр.
Джб. П. Гейн.

Существующая уже 400 лѣтъ рукоятка меча въ вѣскомъ этнографическомъ музеѣ можетъ служить примѣромъ превращенія фizioноміи въ арабеску, напоминающую собою растение (см. прилаг. рис.). Но что состоящій изъ завитковъ орнаментъ съ Суматры (см. рис. на стр. 105), скопированный Гейномъ съ Форбеса, изображаетъ тигра съ поджатыми ногами, со свернутымъ хвостомъ и съ глазами въ видѣ завитковъ. — объ этомъ можно догадаться лишь тогда, когда познакомишься со всеѣмъ общимъ ходомъ развитія орнамента у этихъ народовъ. Только тогда, независимо отъ линій лица въ концентрическихъ кругахъ и волнохъ можно усмотрѣть присущее повсюду глазу; лишь тогда перестанешь удивляться, что арабески, похожія на растения, какія мы видимъ на даякскихъ гробахъ (см. рис. на стр. 105), лучшіе знаменъ признають за готовы птицы-носорога, тѣсно связанной съ религіозными представленіями этихъ народовъ.

Въ линейной орнаментикѣ малайцевъ, на ряду со всѣми извѣстными простыми сочетаніями, постоянно выказывается склонность къ свертыванью концовъ въ завитки, какую мы видѣли также на Новѣй Гвинее; такимъ образомъ свободно-оканчивающіяся линіи принимаютъ видъ круглыхъ крючковъ, а подобныя крючки нередко снова переходятъ въ угловатые. Къ этимъ мотивамъ присоединяются круговыя линіи, розетки, дельтоиды, ромбы и пламенники. Рисунки богаче и изящнѣе, чѣмъ мы видѣли ихъ порѣ. Тогда какъ узоры тканей почтительно индусскіе по происхожденію — корзины, щиповокъ, шляпы — видѣніе ихъ въ ихъ настоящемъ видѣ, дѣйствительно имѣетъ геометрическую „Элементы всѣхъ этихъ криволинейныхъ теней“, говоритъ Гейнъ, „представляютъ собою соразмѣренныя окружности, одна подлѣ другой въ видѣ ритмическаго другому въ соприкосновеніе и отдаленіе ихъ касательныхъ, оригинальные узоры“. Тонкіе и талантливые орнаменты, выдѣляющіеся изъ дерева, бамбука, часто видимъ красивую игру то геометрическихъ, то криволинейныхъ мотивовъ, то геометрически, то криволинейно, изгибающихся въ видѣ огненно-простыхъ линій нередко переходящихъ въ волнообразныя завитки, какъ арабскіе и вавилообразныя завитки, ясно видно на бордюрахъ различныхъ вещей, если послѣдніе имѣютъ угловатую форму, то есть меандра, а если вообще округлую, то есть схему волны, начиная съ ея простѣйшей, то есть крайне завитливой рисункомъ; когда же къ этому орнаменту присоединяется подражаніе листьямъ, то получается въ полномъ смыслѣ слова, вѣточка ползучаго растенія, какъ это видно на бордюрахъ различныхъ даякскихъ издѣлій (см. рис. на стр. 106). Очевидно, такіе узоры, какъ послѣдніе въ представляемомъ нами рядѣ, не могутъ быть древне-малайскимъ наследіемъ и образовались подъ западнымъ вліяніемъ. Они указываютъ намъ, что мы уже стоимъ на рубежѣ той ступени искусства, которою занимались въ настоящемъ отдѣлѣ.

Орнаментъ изъ дерева, изъ бамбука, изъ глины. По рисунку

Разсмотрѣніе искусства первобытныхъ народовъ заставило насъ по-сѣтить дѣйствія пространства дальняго сѣвера и пустыни самыхъ отдаленныхъ краевъ умѣренного пояса, но всего долѣе оно удержало насъ въ жаркихъ тропическихъ странахъ, щедро наслѣженныхъ всѣми дарами

природы. Мы видѣли повсюду, что искусство различныхъ народовъ является, съ одной стороны, отраженіемъ ихъ экономическаго положенія, а съ другой, результатомъ географическихъ и климатическихъ условій, въ которыхъ они живутъ; вездѣ оказывалась раса творцовъ художественныхъ произведеній, вездѣ въ этихъ произведеніяхъ выдѣлялись на сцену знакомые данному народу зифри, вездѣ сказывались особенности обитаемой имъ страны, вездѣ въ его твореніяхъ выражались созданія имъ самимъ религіозныя представленія. Всюду мы находили также свойственные начертательнымъ искусствамъ всѣхъ народовъ законы симметріи, соразмѣрности, правильности и т. д., находили знаніе и употребленіе простыхъ геометрическихъ формъ, четырехугольника, треугольника, зигзага, часто круга, спирали, прямыхъ и сложныхъ фигуръ, причемъ къ этимъ формамъ какъ бы безсознательно признавалось извѣстное значеніе, и сами они почерпались изъ различныхъ источниковъ; мы находили также довольно уравновѣшенное чувство краски, употребляя которую, люди пользовались вначалѣ лишь четырьмя цвѣтами, чернымъ, бѣлымъ, краснымъ и желтымъ, и только въ болѣе культурныхъ областяхъ или подъ вліяніемъ европейцевъ явилось умѣнье присоединять къ этимъ цвѣтамъ немного синяго или зеленого.

Орнаменты узорчатыхъ полосъ. По Гейлу.

мы могли предполагать на основаніи знакомства съ доисторической эпохой. Мы видѣли, что орнаментика у этихъ народовъ произошла, съ одной стороны, отъ наблюденія надъ природой, съ другой, изъ самой техники того или другого производства, особенно изъ техники плетенья; мы видѣли также, что во всемъ декоративномъ искусствѣ этихъ народовъ подражаніе природѣ играло большую роль, чѣмъ подражаніе техническимъ приемамъ, и что на тѣхъ ступеняхъ развитія, съ которыми мы до сихъ поръ знакомимся, при подражаніи природѣ фигурамъ людей и животныхъ всегда отдавалось предпочтеніе предъ растеніями, изображенія которыхъ начинаютъ несмѣло появляться лишь въ исключительныхъ случаяхъ и по особымъ причинамъ.

У некоторых первобытных народов мы могли указать на развитие игры геометрических линий из фигур людей и животных; но именно у этих народов мы должны особенно резко разграничить подражание геометрическим формам, встречающимся в природѣ, которое, по нашему мнѣнію, всегда шло впередъ, отъ измѣненія человѣческихъ и животныхъ формъ, вѣдѣствіе ихъ захирѣнія, въ геометрическія фигуры; и именно символическіе орнаменты некоторыхъ первобытныхъ народовъ показали, что внутренній ихъ смыслъ не развивается изъ игры линий, а присущъ уже тѣмъ образамъ природы, изъ которыхъ выработались эти орнаменты.

4. Искусство древних культурных народов Америки.

Исторія искусства первобытныхъ и полукультурныхъ народовъ, знакомыхъ съ металлами, перенесла насъ изъ Африки на Востокъ, на малайскіе острова, а оттуда привела еще дальше въ ту же сторону, чрезъ океанъ, къ древне-американскимъ народамъ, которыхъ мы едва ли въ правѣ называть полукультурными. Организованная государственная жизнь, сложившаяся религія, установившійся письменный языкъ таковы предварительныя условія той высшей цивилизаціи, зрѣлыми плодами которой являются науки, а роскошнѣйшими цвѣтами — искусства. Безъ сомнѣнія, американскіе культурные народы до некоторой степени обладали всѣмъ этимъ; тѣмъ не менѣе, они лишь умѣренно возвысились надъ полукulturой тѣхъ индейцевъ, которыхъ мы должны были причислить къ первобытнымъ народамъ. Ихъ развитіе остановилось на полупутѣ къ той культурѣ, до какой имъ, можетъ-быть, но только можетъ быть, удалось бы достигнуть. Поэтому мы не можемъ разсматривать ихъ искусство въ связи съ искусствомъ культурныхъ народовъ Ази, береговъ Нила и Европы, а должны смотрѣть на него, какъ на конечную фазу художественнаго развитія доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, некоторымъ образомъ какъ на высшую ступень развитія ихъ искусства.

Древніе культурные народы Америки жили на пространствѣ, ограниченномъ съ сѣвера и юга и заключавшемъ въ сѣверной своей части нынѣшнія государства Мексику, Гватемалу, Гондурасъ и Никарагуу, т.е. на пространствѣ отъ одного океана до другого, въ южной же Америкѣ, начиная съ Колумбій, расселились узкою сравнительно полосой вдоль побережья Тихаго океана, на пространствѣ нынѣшнихъ областей Эквадора, Перу и Боливій. Хотя такимъ образомъ культура древней Америки развивалась исключительно въ предѣлахъ тропическаго пояса, однако влияние тамошняго зноя она испытывала собственно лишь въ сравнительно немногихъ болотистыхъ или степныхъ береговыхъ областяхъ вышеозначеннаго пространства. Но главныя очаги культуры лежали въ умѣренныхъ, иногда даже суровыхъ по климату горныхъ областяхъ, въ Мексикѣ на высотѣ отъ 1500 до 3000 футовъ, а въ Перу даже до 4000 футовъ надъ

поверхностью моря — областяхъ, въ которыхъ надъ этими горными плато возвышаются почти вдвое ихъ превосходяще высотой вулканы. Мексиканцы (племена нагуа, толтеки, ацтеки) на сѣверѣ и перуанцы (аимара, юнки, инки-перуанцы) на югѣ считаются главнѣйшими представителями древне-американской культуры. Но рядомъ съ мексиканской культурой толтековъ и ацтековъ въ центральной Америкѣ существовала, главнымъ образомъ на полуостровѣ Юкатанѣ, въ нѣкоторомъ отношеніи превосходившая мексиканскую культуру племень майя, отъ которыхъ мексиканцы, быть-можетъ, и заимствовали начала своей культуры. Въ сѣверной же части южной Америки, въ пышной Колумбіи, также рядомъ съ культурой инковъ, развивалась самостоятельная культура племень чибча.

Но, отмѣтивъ тотъ фактъ, что между культурными направленіями этихъ племенъ замѣчается нѣкоторое различіе, все-таки придется придать болѣе значеніе объединяющему ихъ сродству — ихъ родству. Именно это сродство въ достигнутыхъ главнѣйшими племенами результатовъ — при условіи ихъ независимаго другъ отъ друга развитія и въ возможности заимствованій извнѣ — служить доказательствомъ основного единства американскаго народнаго типа. Взгляды, что вся культура древне-американскихъ народовъ — отторгнутая часть болѣе высокой культуры Старого Свѣта, въ настоящее время считается ошибочнымъ, но за то признача очень близкая ей связь съ полукультурой многочисленныхъ мѣстныхъ индѣйскихъ племенъ — тою самою полукulturой, которую еще въ настоящее время мы наблюдаемъ у этихъ племенъ; такимъ образомъ, древняя культура центральной Америки представляется лишь позднѣйшею, болѣе высокою ступенью этого мѣснаго, національнаго развитія. Что касается до дѣйствительнаго или только кажущагося сродства въ произведеніяхъ американской культуры съ произведеніями Старого Свѣта, то оно, несомнѣнно, можетъ быть въ достаточной мѣрѣ объяснено одинаковостью человѣческой природы: сходныя культурныя условія порождаютъ и сходныя произведенія. Религія сѣверо-американскихъ индѣйцевъ, сущность которой состоитъ, главнымъ образомъ, въ почитаніи предковъ семьи и племени въ связи съ одухотвореніемъ всего, находится въ несомнѣнной связи съ развившимся до степени высокаго разработаннаго культа многобожьемъ древне-американскихъ культурныхъ народовъ; у нихъ почитались божества неба, особенно солнца, луны, одождотворяющаго небеснаго дождя и четырехъ странъ свѣта, но очень видную роль играли также несчетныя божества-покровители семей и племенъ (т.е. предки), которымъ приносились даже человѣческія жертвы. Еще индѣйцы Сѣверной Америки пытались выражать свои мысли помощью видимыхъ знаковъ, и вотъ мы видимъ, что результаты, достигнутые въ этомъ отношеніи культурными американскими народами, вытекаютъ прямо изъ этихъ понятій. Перуанцы еще недалеко ушли отъ индѣйцевъ: они собственно лишь замѣнили

пояса „вампумъ“ прокозовъ и гуриновъ разноцвѣтными шнурами съ расположенными на нихъ различнымъ образомъ узелками, но къ идеографическому письму ацтековъ, какъ указываетъ Зелеръ, уже примѣнивается, но крайней мѣрѣ при написаніи собственныхъ именъ, извѣстный фонетическій элементъ — стараніе закрѣплять звуки. Шелльгаузъ доказалъ, что племена майя, письмо которыхъ въ своей основѣ также еще идеографическое, идя дальше по тому же пути развитія, пользовались еще большимъ числомъ фонетическихъ знаковъ. Менѣе развитые соплеменники американскихъ культурныхъ народовъ живутъ еще всецѣло въ обстановкѣ каменной эпохи, но и сами они не ушли дальше переходнаго состоянія отъ каменнаго вѣка къ бронзовому. Правда, они уже обрабатывали золото, серебро, мѣдь, олово и свинецъ, умѣли плавить, отливать и ковать эти металлы, получали чрезъ смѣшеніе бронзу приблизительно такъ же, какъ и доисторическіе народы Стараго Свѣта; но ихъ орудія и оружіе были по большей части каменные, а добываніе и обработка желѣза оставались имъ совершенно неизвѣстными. Говоря о золотѣ древне-американскихъ культурныхъ народовъ, слѣдуетъ отмѣтить, что удивительныя пирамиды — видъ строеній, на первый взглядъ останавливающій на себѣ особое вниманіе наблюдателя, въ сущности оказываются не болѣе, какъ законотѣрщимъ развитіемъ различныхъ типовъ построекъ, которые мы видѣли раньше на полинезійскихъ островахъ, а подъ именемъ „моуидовъ“ у болѣе первобытныхъ индѣйскихъ племенъ (см. стр. 85); даже сравнительно далеко подвинувшаяся впередъ орнаментика этихъ народовъ непосредственно вытекаетъ изъ началъ, видѣнныхъ нами у другихъ народовъ.

Со времени изслѣдованій Банделье становится все болѣе и болѣе несомнѣннымъ, что испанскіе завоеватели и ихъ историки, частью невольно, частью умышленно, преувеличивали въ своихъ описаніяхъ образованность мексиканцевъ, племен майя и перуанцевъ-инковъ. Но, съ другой стороны, слѣдуетъ остерегаться противоположной крайности и признавать культурное развитіе этихъ народовъ все-таки очень высокимъ. Вспомнимъ, что они обладали времясчисленіемъ, научно основаннымъ на точномъ наблюденіи отношеній земли къ солнцу и лунѣ, что земледѣіе и въ Мексикѣ и въ Перу процвѣтало, что даже полная и сложная одежда далеко отличала ихъ отъ первобытныхъ народовъ какои бы то ни было части свѣта. Дороги, которыя они провозили съ большимъ искусствомъ, не затрудняясь самыми высокими и крупными горами, устройство обширной и сложной системы каналовъ, вынужденное сухостью почвы, все это — существовавшая дѣйствительность, не пустыя басни, точно также, какъ и тѣ сокровища и та масса золота, которая испанцы вывозили изъ Мексики и Перу и расплавляли; не басни также и громадныя каменные постройки, во множествѣ встрѣчающіяся на всемъ пространствѣ, гдѣ жили эти народы, и которыя, во время испанскаго нашествія, уже были покинуты и разрушены.

Объ исторіи развитія древне-американскаго искусства, въ строгомъ смыслѣ слова, еще не можетъ быть рѣчи. Для этого мы имѣемъ слишкомъ мало несомнѣнныхъ, положительныхъ данныхъ, которыя позволяли бы отличать произведенія болѣе древнія отъ болѣе новыхъ и точно опредѣлять эпоху ихъ возникновенія. Что наиболѣе древнія произведенія цѣлыми столѣтіями старше испанскаго завоеванія — весьма вѣроятно, но о тысячелѣтіяхъ здѣсь, во всякомъ случаѣ, не можетъ быть рѣчи, даже и объ одномъ тысячелѣтіи. Въ виду того, что американское искусство не могло вліять на искусство прочихъ частей свѣта, намъ приходится остановиться вниманіемъ не столько на перипетіяхъ его внутренняго развитія, не имѣвшаго значенія для развитія искусства человѣчества вообще, сколько на отличіи его, взятаго въ цѣломъ, окончательномъ видѣ, отъ искусства первобытныхъ народовъ.

Въ древней Америкѣ мы впервые встрѣчаемъ развитое каменное зодчество. Главнѣйшіе его памятники — храмы и дворцы. Матеріаломъ для этихъ построекъ служили частью правильно обтесанные, иногда связанные между собою цементомъ, четырехгранные камни, частью — особенно у перуанскихъ инковъ — неправильной формы каменные глыбы, которыя складывались подобно такъ называемымъ циклоническимъ стѣнамъ. Иногда стѣны воздвигались изъ мелкаго неотесаннаго камня или необожженнаго кирпича и только облицовывались большими каменными плитами или разноцвѣтною штукатуркою. Крыши этихъ каменныхъ дворцовъ, обыкновенно или плоскія, или уступчатая, дѣлались изъ деревянныхъ балокъ и соломъ. Но въ нѣкоторыхъ случаяхъ, особенно въ областяхъ племенъ майя и въ Перу, встрѣчаются и каменные крыши, состоящія изъ плитъ, лежащихъ на вѣсу; такого рода крыши принято несомнѣнно точно называть „острограннымъ“ или „трехграннымъ“ сводомъ. Попытки устраивать настоящіе своды встрѣчаются лишь изрѣдка и въ небольшомъ масштабѣ. Посрединѣ большихъ залъ въ нѣкоторыхъ случаяхъ сохранились остатки столбовъ различнаго рода, круглыхъ и прямолинейныхъ, служившихъ для поддержки потолочныхъ балокъ; иногда эти столбы обильно украшены скульптурными орнаментами; въ странахъ племенъ майя они покрыты іероглифами, кое-когда даже названы въ видѣ цѣлыхъ человѣческихъ фигуръ-каріатидъ или атлантовъ, но лишь въ очень рѣдкихъ случаяхъ базы и капители доводятъ эти столбы до значенія настоящей, органически развитой, настоящей колонны. Вообще надо замѣтить, что древне-американцы не обладали чуткѣмъ пространственныхъ отношеній, достаточно тонкимъ для того, чтобы могли развивать архитектурные мотивы органически. Но за то уже одно умѣнье справиться съ огромными каменными глыбами безъ рычаговъ, безъ повозокъ, а въ Мекеникѣ и безъ выючныхъ животныхъ, обработка такихъ глыбъ при помощи каменныхъ орудій (бронзовыя встрѣчаются лишь очень рѣдко, а желѣза древне-американцы совсѣмъ не знали) — уже

все это само по себѣ вызываетъ удивленіе въ изслѣдователѣ ихъ построекъ. Въмѣстѣ съ тѣмъ, нельзя не признать за ними стремленія къ монументальной торжественности, къ пышному великолѣпію, которое выражалось въ украшеніи ихъ сооружений, притомъ несомѣнно весьма умѣстномъ, рельефными или живописными орнаментами и изображеніями фигуръ.

О впечатлѣніи, какое производили древне-американскіе города въ эпоху своего процвѣтанія, мы можемъ судить, къ сожалѣнію, только по разсказамъ современныхъ имъ писателей и, вслѣдствіе весьма обичнаго ихъ разногласія, наше представленіе объ этихъ городахъ, объ ихъ величіи и пышности, лишь очень неполно. Отъ Теночтитлана, древне-мексиканской столицы, выстроенной на сваяхъ среди озера, отъ этой „американской Венеціи“, не осталось и слѣда: исчезли ея гигантскіе дворцы, изукрашенные разноцвѣтнымъ мраморомъ, яшмой и порфиромъ; не сохранилось даже обломковъ отъ стоявшаго среди другихъ святилищъ (теокалли), гордо высиившагося на вершинѣ утѣченной уступчатой пирамиды и увѣнчаннаго тремя башнями храма грознаго бога войны Гуитцлипочтли; не дошло до насъ ни слѣда столь прославленныхъ пловучихъ садовъ, фонтановъ и каналовъ. Оди лишь обломки голыхъ стѣнъ, отчасти съ рельефными изображеніями змѣй, указываютъ на мѣстность, гдѣ нѣкогда, красовался роскошный, расположенный на террасахъ городъ Куефр, столица Перу. Храмъ солнца въ этомъ городѣ былъ весь отдѣланъ внутри золотомъ и окруженъ стѣнами съ золотымъ фризомъ; храмъ луны былъ весь обложенъ листами серебра; стѣны дворцовъ и домовъ, залъ для общественныхъ ширшествъ, школъ и монастырей были сложены съ поразительнымъ искусствомъ. Вообще надо признать, что едва ли въ какой бы то ни было странѣ въ мірѣ сохранилось столько остатковъ нѣкогда цвѣтущихъ городовъ и селеній, какъ въ областяхъ, принадлежавшихъ древне-американскимъ культурнымъ народамъ; но эти города процвѣтали, вѣроятно, не одновременно, а въ разную пору. Особенно характерный типъ построекъ въ Мексикѣ и центральной Америкѣ — уступчатая пирамида съ утѣченной вершиною. Эти пирамиды рѣзко отличаются отъ египетскихъ и своею внѣшнею формою, совершенно не кристаллическою и не геометрическою, и назначеніемъ, для котораго онѣ воздвигались. По крайней мѣрѣ у ацтековъ и у племени майя онѣ служили подножіями зданій въ собственномъ смыслѣ слова. Грандіознѣе другихъ были храмовыя пирамиды, на верхней площадкѣ которыхъ находились нерѣдко лишь незначительныя сооружения съ божницею и алтаремъ для кровавыхъ жертвоприношеній. Уступчато-пирамидальныя фундаменты дворцовъ и общественныхъ зданій значительно ниже храмовыхъ пирамидъ и съ разу обличаютъ свой служебный характеръ въ отношеніи къ цѣлому сооруженію. Въ Мексикѣ, на всѣхъ большихъ уступахъ пирамиды, съ каждой изъ ея четырехъ сторонъ шли снизу до самой вершины узенькія ступени, а иногда по этимъ уступамъ

вела на верхнюю площадку только одна лестница въ видѣ зигзага, у племенн майя обыкновенно бывала одна прямая, непрерывная лестница. Во всякомъ случаѣ, эстетическое и конструктивное значеніе этихъ древне-американскихъ пирамидъ вполне ясно и всегда одно и то же. Устройство ихъ вызывалось потребностью поднять небольшія сами по себѣ зданія на высоту, достаточную для того, чтобы они были видимы изда-лека; способъ ихъ постройки представляется единственно возможнымъ для народовъ, обладавшихъ лишь весьма несовершенными техническими средствами для поднятія значительныхъ тяжестей иначе, чѣмъ по на-клонной плоскости.

Подобныхъ храмовыхъ пирамидъ, которыя, кстати сказать, не всегда можно отличить отъ пирамидъ-крѣпостей, въ Мексикѣ и средней Аме-рике сохранилось около сотни, конечно, лишь въ болѣе или менѣе раз-рушенномъ состояніи. Къ древнѣйшимъ и знаменитѣйшимъ въ Мексикѣ принадлежатъ пирамиды въ Чолулѣ и посвященныя солнцу и луцѣ пирамиды въ Теотигуаканѣ, на берегу рѣки Санъ-Хуанъ. Особенно вели-чественны такъ называемая „Громовая стрѣла“ въ Паллангѣ, поднимаю-щаяся семью уступами до весьма значительной высоты, теокалли въ Гватуско, близъ Веракруза, и оцубинкованный Ценъзѣидемъ памятникъ въ Хочикалькѣ, поставленный на природномъ базальтовомъ основаніи вы-шиною въ 120 футовъ, имѣвшемъ первоначально форму усѣченного конуса и искусственно превращенномъ въ пирамиду о пяти уступахъ. Такимъ образомъ, этотъ памятникъ представляется двойною пирамидой. Осно-вание верхней, собственно храмовой ея части (см. прилагаемую таблицу: „Древне-американскія постройки“, фиг. а) — прямоугольникъ 24 метровъ въ длину и 20 метровъ въ ширину. Интереснѣе и поучительнѣе, чѣмъ конструкция этой пирамиды, ея облицовка со всѣхъ сторонъ плитами твердаго порфира съ обильными барельефными украшениями. На низ-шемъ уступѣ со всѣхъ сторонъ повторяется изображеніе змѣи съ рази-нутою пастью и опереннымъ хвостомъ. Извивы змѣи стилизованы такъ, что тянутся по всему уступу подобно меандру, раздѣляя поверхность на четырехугольныя пространства, изъ которыхъ каждое украшено попо-ремѣнно то іероглифическими написями, то фигурами боговъ и воиновъ, моетированными довольно поверхностно и неопредѣленно. Эти фигуры изображены сидящими на землѣ, съ положенными крестъ-на-крестъ но-гами; ихъ головы, въ огромныхъ, украшенныхъ перьями уборахъ, обра-щены къ зрителю профилемъ, голова какъ туловища представлены en face.

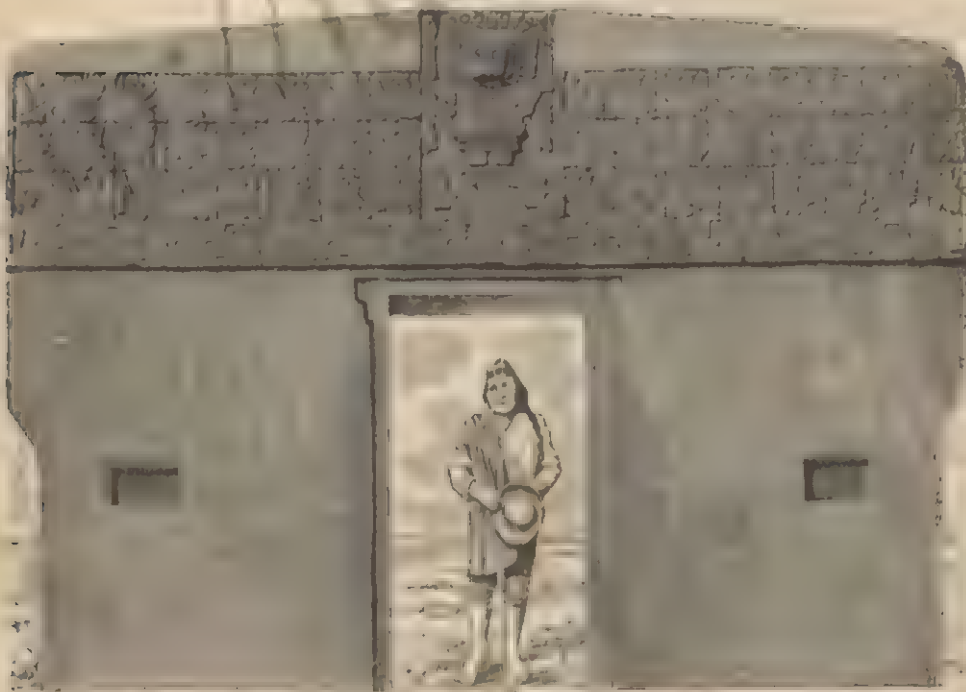
Развалины дворцовъ особенно многочисленны въ областяхъ пле-мени майя и въ южной части центральной Америки. Микла, городъ цано-теговъ, Поканке, городъ племени майя въ Чанасѣ, Икмаль, Чиченъ-Итца и Сакиль на полуостровѣ Юкатанѣ, главнѣйшія племенн майя, затѣмъ Сакла-Муса, Копанъ и Киригуа, на границѣ индѣйскихъ Гондураса и Гватемалы, суть пункты Нового Світа, самые богатые величественными развалинами.



в. Пирамида въ Хочикалько. Съ фотографіи



в. Пирамида въ Мексикѣ

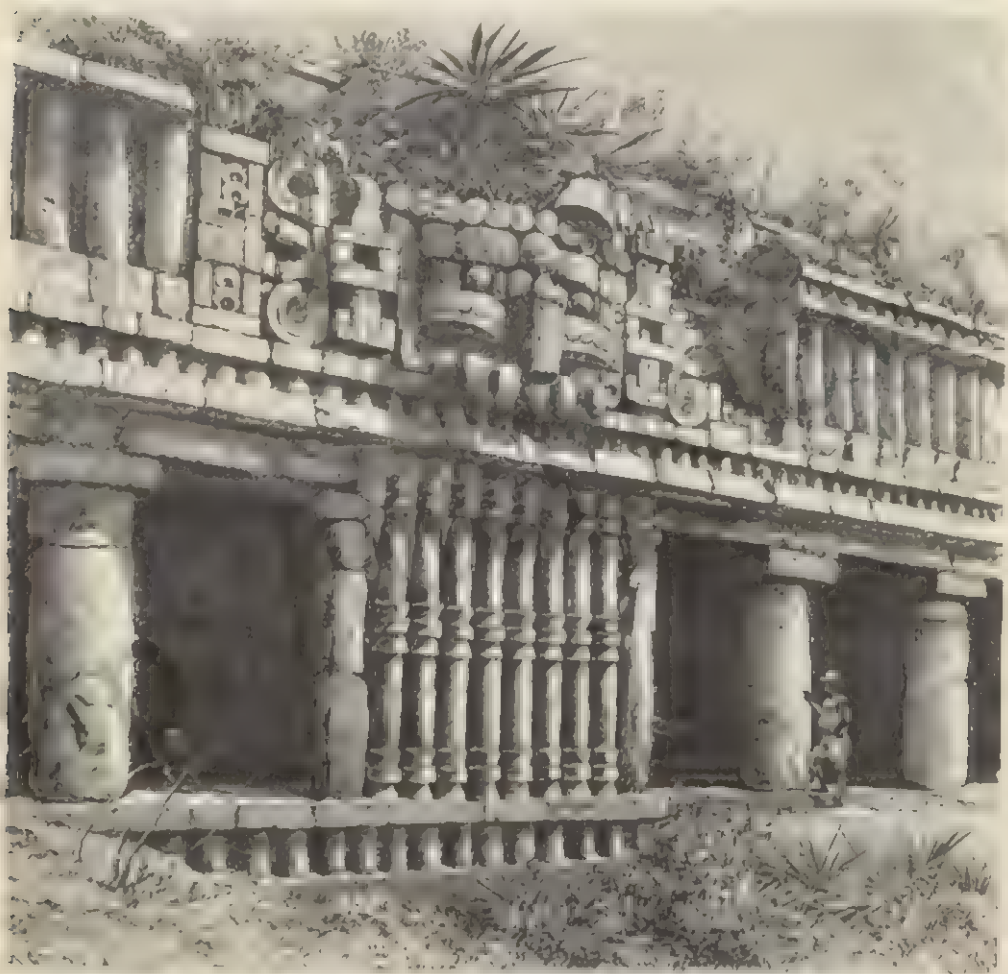


в. Монолитныя ворота въ Тіагуанако (восточная сторона). Съ гипсового слѣпка въ берлинск. музей народовѣдѣнія.

Что касается до плана общественных зданий этой области, изъ коихъ нѣкоторыя должно признавать несомнѣнно княжескими дворцами, то господствующею ихъ формою былъ равносгորонный или продолговатый четырехугольникъ, и только въ единичныхъ случаяхъ здание получало видъ круглой башни. Вокругъ квадратнаго двора располагались длинныя и узкія залы, къ которымъ кое-гдѣ примыкали галереи въ рѣдъ сѣней.

Видный видъ сооруженія зависѣлъ, главнымъ образомъ, отъ большей или меньшей вышины его уступчатаго основанія. Что не только храмы, но и свѣтскія постройки представлялись вообще пирамидальными, о томъ свидѣтельствуетъ такъ называемый „замокъ“ въ Чичень-Итцѣ. Не рѣдки въ этихъ странахъ и многоярусныя постройки; ихъ верхніе этажи не всегда сохранились, но и сохранившіеся, какъ напр. на полуостровѣ Юкатанѣ, вполне достаточно для того, чтобы распознать расчлененіе фасадовъ въ горизонтальномъ направленіи на три главныя части, раздѣленные между собою поясами: на фундаментъ, главную поверхность стѣны и фризъ. Иногда вверху стѣны встрѣчается еще четвертая часть — сквозная балюстрада, пропсдняя, по мнѣнію Матера, отъ ряда кольевъ, на которые были натыкаемы черепа. Другіе побѣдные трофеи. Иногда эти балюстрады украшены колоннами и подколонами, раздѣляющими ихъ на компартименты. Подуколонны, связанныя по три вмѣстѣ и снѣженные снизу, въ срединѣ и наверху кольцеобразными утолщеніями, расчленяють въ вертикальномъ направленіи главную стѣну въ фасадѣ одного изъ дворцовъ въ Гунгичмуть на Юкатанѣ, а его фризъ состоитъ изъ цѣлой колоннады. Лицевая стѣна гигантскаго храма-дворца въ Сайилѣ, напротивъ того, вся замѣнена рядомъ толстыхъ, круглыхъ колоннъ съ кантелями въ видѣ квадратныхъ плитъ, такъ что позадн этихъ колоннъ образуется открытая галерея. Въ срединѣ помещено восемь сближенныхъ между собою болѣе тонкихъ колоннъ съ кольцеобразными утолщеніями, а надъ ними, во фризѣ, огромное изваяніе змѣиной головы, превращенное въ угловатый орнаментъ (ср. рис. на стр. 114). Разверстая часть змѣи является здѣсь символомъ воротъ, и вообще надо замѣтить, что мотивъ змѣиной головы, обыкновенно вычурно-орнаментированной и геометрически-стилизованной, играетъ весьма видную роль въ украшеніи дворцовыхъ фасадовъ на Юкатанѣ. Иногда цѣлая стѣна сплошь покрыта раскрашенными плоскими индукатурными рельефами, причемъ поверхность стѣны въ нѣкоторыхъ случаяхъ сначала раздѣлена на нѣсколько полей, а иногда представляетъ собою только одно поле. Эти поля заняты то квадратными рамками съ іероглифическими надписями, то изображеніями фигуръ, то простыми сочетаніями линий, образующихъ геометрическій узоръ, то геометрически стилизованными символическими фигурами, среди которыхъ преобладаетъ змѣиная голова съ языкомъ, превращеннымъ въ угловатый завитокъ, напоминающій собою

греческій меандръ. Въ Мигтѣ, стѣны главнаго двора украшены снаружи крупными, орнаментированными на подобіе мозаики прямоугольниками. (см. прилаг. таблицу, фиг. 6) Въ Паленке, дверныя стѣбы большаго двора украшены расписанными въ красный, синий, желтый, черныи и бѣлый цвѣта фигурными барельефами изъ твердаго стукъ



Сайильскій храмъ-дворецъ, въ Юкатанѣ. По Малеру.

Въ Укемалѣ средняя дверь такъ наз. „Губернаторскаго Дома“ (Casa del gobernador) украшена сидящею на престолѣ фигурою бога въ огромномъ головномъ уборѣ съ перьями. „Домъ черепахъ“ (Casa de las tortugas) увѣнчанъ фризомъ съ изображеніемъ этихъ животныхъ, а „Домъ карлика“ особенно богато разукрашенъ пластическими орнаментами, въ которыхъ меандрообразныя полосы чередуются съ головами людей и животныхъ (напр. пумы), а изрѣдка встрѣчаются также мотивы листьевъ и цвѣтовъ.

Стѣны внутри зданій у ацтековъ и майя также орнаментировались здѣсь и тамъ или цѣлыми лабиринтами перевивающихся линий, или мифологическими изображеніями, чаще же всего ихъ покрывали цвѣтною штукатуркою и вначалѣ, особенно на Юкатанѣ, изображали на ней большія картины. Художественное впечатлѣніе кое-гдѣ усиливали размѣщенные внутри залъ колонны. Своеобразныя колонны, частью обвитыя орнаментомъ, составленнымъ изъ перьевъ, частью высѣченныя въ видѣ примитивно-окоченыхъ, но благородныхъ по чертамъ лица человѣческихъ фигуръ, едва-ли не единственные остатки Тулы, древняшаго города толтековъ на сѣверѣ ихъ области. Въ большомъ залѣ дворца въ Митль, параллельно продольнымъ стѣнамъ зданія стоятъ порфировыя колонны, утончающіяся къверху, безъ базъ и капителей, вышиною до пяти метровъ. Замѣчательны по обилію фигурной орнаментации колонны, происходяція изъ такъ-назыв „Гимназія“ въ Чичень-Итсѣ.

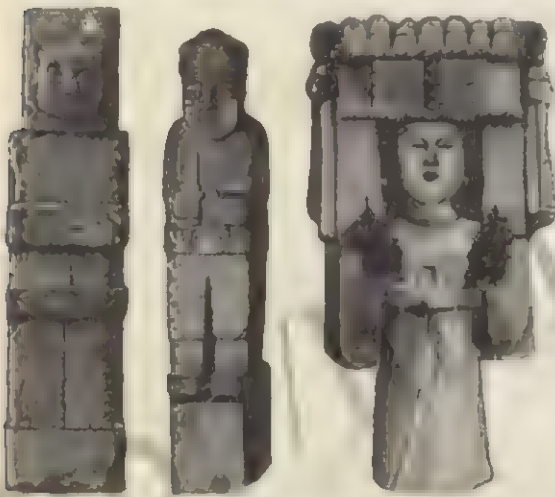
Совершенно особый характеръ имѣютъ другія сооруженія этихъ странъ, представляющія переходъ отъ зодчества къ пластикѣ, а именно свободно стоящія столбы и колонны, напоминающіе собою каменные столбы и менгиры доисторической Европы (см. стр. 260). Сюда относятся до 500 столбовъ, оставшихся отъ дворца въ Чичень-Итсѣ, круглые и четырехгранные обелиски въ Кирингуъ, со всѣхъ сторонъ покрытые фигурами и іероглифами, и колосальные идолы перетъ алтарями въ Копанѣ, на которыхъ почти нѣтъ мѣста, не орнаментированнаго изображеніями и надписями.

Въ Перу зданія вообще проще, чѣмъ въ Мексикѣ. Столбы и колонны встрѣчаются рѣже, но за то болѣе часты круглыя постройки, камня, которыхъ отесаны соответственно требовавшейся кривизнѣ. Внутри зданій однообразие стѣнъ оживляется устроенными въ нихъ нишами; снаружи, на каменной облицовкѣ стѣнъ, украшенной надписями, не встрѣчается окружающихъ эти надписи раскрашенныхъ четырехугольных рамокъ, играющихъ столь видную роль въ орнаментации юкатанскихъ сооружений. Часто только ворота получали пластическое украшеніе.

Уступчатая пирамида перуанцевъ, расположенная преимущественно по берегу моря, строилась съ цѣлью служить основаніемъ для другихъ зданій не столь исключительно, какъ въ Мексикѣ, но играли также и самостоятельную роль. Такъ, напр., сооруженіе о двухъ уступахъ въ Кусланѣ и массивная, сложенная изъ необожженнаго кирпича пирамида въ Печенье — не что иное, какъ надгробные памятники. Съ меньшею увѣренностью можно сказать то же самое относительно гигантской пирамиды близъ Трухилью, въ странѣ древнихъ владѣтелей Чиму. Напротивъ того, несомнѣнно, что только подставками для храмовъ служили огромная пирамида о десяти уступахъ въ Моче и расположенное въ видѣ полумѣсяца уступчатое сооруженіе въ Пачакамакѣ. Громадныя пирамиды въ долинѣ Санга показываютъ, какъ поступали инки съ со-

руженіями побѣжденныхъ ими народовъ. Они засыпали большія расписанныя яркими красками залы, надѣвали на постройку снаружи, такъ сказать, чехолъ изъ необожженнаго кирпича, и на ея вершинѣ воздвигали храмъ солнцу. „Въ средоточіи земли“, говоритъ Бастіанъ, „липка господствовать надъ міромъ и заирать божества покоренныхъ провинцій въ божескія темницы“.

На негостеприимныхъ высотахъ, окружающихъ озеро Тигикака, съ береговъ котораго начали распространяться какъ религія инковъ, такъ и ихъ власть надъ сосѣдними племенами, сохранились развалины цѣлаго города, существовавшаго еще въ предшествовавшее время. Эти развалины, описанныя А. Шгюбелемъ и М. Уле, находятся близъ Тиагуанако, въ нынѣшней Боливіи, на высотѣ почти 4.000 футовъ надъ уровнемъ моря. Изъ слѣдователи различаютъ здѣсь



Перуанскія и мексиканскія статуи. По Шгюбелю и Уле (а, б) и Пеншфелду (в).

остатки собственно двухъ городовъ Акъ-Капаны и Пума-Пунги. Въ художественномъ отношеніи интересны монолитныя, еще довольно хорошо сохранившіяся ворота въ Акъ-Капанѣ, высѣченныя изъ сѣраго вулканическаго туфа, вышиною въ три метра (см. прилаг. таблицу, рис. в). Ихъ западная сторона — двухэтажная; средняя дверь и глухія окна въ нижнемъ этажѣ обрамлены наличниками съ расширеніемъ кверху. Дверь простирается почти совсѣмъ до верхняго этажа, причемъ фризъ, отдѣляющій его отъ нижняго, образуетъ надъ дверью прямоугольный выступъ. Главную привлекательность восточной стороны составляетъ исполненная плоскимъ рельефомъ фигурная орнаментация верхняго этажа. Надъ фризомъ, представляющимъ собою полосу настоящаго меандра, перемежающуюся съ человѣческими головами и фигурами, помещенъ простирающійся вверху за предѣлы фриза прямоугольникъ, на которомъ высѣчена четырехугольно-стилизованная фигура бога, сидящаго на тронѣ въ строго симметричной позѣ. По бокамъ этого прямоугольника тянутся одна надъ другою три полосы фриза, раздѣленныя на равныя квадраты; такихъ квадратовъ 48, и всѣ они украшены рельефными изображеніями крылатыхъ скипетроносныхъ существъ, въ нижнемъ и верхнемъ ряду — человѣческихъ фигуръ, а въ среднемъ — кондоровъ съ человѣческими тѣлами. Фигуры представлены въ профиль, обращены лицами къ богу, занимающему центръ фриза, и поклоняются ему. Уле по всей вѣроят-

ности правъ, предполагая, что эта сцена изображаетъ поклоненіе крылатыхъ геніевъ-предковъ, покровителей племени, богу героевъ, Виракочѣ... Развалины близъ Цума-Пунги — не болѣе, какъ разсыянные на большомъ пространствѣ обломки построекъ, архитектурно обработанные куски камня, поражающіе однако умѣлымъ соединеніемъ ихъ между собою.

Дворцы перуанскихъ инковъ, отъ столицъ которыхъ, Куско и Кахамарки, еще сохранились обширные остатки, нерѣдко сооружались изъ глины и потомъ окрашивались бѣлилами, но также строились и изъ правильно отесанныхъ каменныхъ глыбъ. Однако на террасахъ и въ дворцѣ Манко-Капака, въ Куско, и въ группѣ каменныхъ домовъ въ окрестности Кахамарки мы находимъ и такъ-назыв. циклопическія стѣны, которыхъ не встрѣчается въ Тиагуанако. И въ постройкахъ доинковского времени, и у инковъ, любимымъ средствомъ смягченія однообразія обширныхъ стѣнныхъ пространствъ являются ниши. Особенно любопытны ниши въ храмѣ Виракочи, въ Качѣ, въ расположенныхъ террасами стѣнахъ дворца Манко-Капака въ Куско, и во дворцѣ Атагуальпы, въ Кахамаркѣ.

Скульптура у древне-американскихъ культурныхъ народовъ была во всѣхъ отношеніяхъ столь же разнообразна, какъ и у самыхъ наиболѣе художественно

зрѣлыхъ народовъ: ихъ ваятели работали изъ каменныхъ породъ всякаго рода, изъ благородныхъ металловъ, изъ мѣди и бронзы, изъ дерева и обожженной глины, знали, что такое барельефъ, горельефъ и полная округлость фигуры; они изображали боговъ, людей, животныхъ, мифологическія сказанія и событія исторіи, исполняли какъ колоссальныя статуи, такъ и весьма мелкія художественно-ремесленные вещи; но имъ не доставало главнаго — внутренней свободы, не доставало полного пониманія пропорціональности формъ въ изображаемыхъ тѣлахъ.

Во всѣхъ культурныхъ странахъ древней Америки, какъ въ сѣверныхъ, такъ и въ южныхъ, мы можемъ различить четыре направленія при изображеніи человѣческаго тѣла. Первое изъ нихъ предпочитаетъ совершенно условную, угловатую стилизовку, обыкновенно клонящуюся къ формѣ четырехугольника; второе, правда, стремится къ естественной мягкости и округлости, но обыкновенно остается скованнымъ почти без-



Древне-американская статуя. Съ оригинала, хранящагося въ берлинск. музѣй паровоздѣнія

форменною вялостью; третье, задаваясь цѣлью воспроизводить индивидуальную жизнь, обыкновенно достигаетъ нѣкотораго успѣха только въ характеристикѣ головъ и лицъ, да и то лишь въ болѣе послушныхъ художнику лѣпкѣ изъ глины и литѣ изъ металла; наконецъ, четвертое направленіе влается въ совершенно несообразныя ни съ чѣмъ сочетанія, въ карикатуры и умышленныя уродства. Прослѣдить, какъ эти направленія, развиваясь, сдѣловали одно за другимъ въ отношеніи времени и мѣста, не всегда возможно. Не безусловно доказано даже и то,



Рельефъ изъ Паленко. По Пеньяфелею

что грубая стилизація въ четырехугольники есть древнѣйшее изъ направленій. Мы уже видѣли у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ, что изображеніе непосредственно наблюдаемаго въ природѣ довольно часто предшествоетъ геометризаціи и стилизаціи. Напримѣръ, подложныя еще сомнѣнію, что дѣйствительно среди многихъ четырехугольных во всѣхъ своихъ частяхъ статуи, найденныхъ въ развалинахъ Тиуанако, болѣе естественныя и отличающіяся округлостью формъ, какъ полагаютъ нѣкоторые, суть болѣе поздняго происхожденія. Болѣе надежнымъ мѣриломъ древности можно считать „фронтальность“, какъ понимаетъ ее Юліусъ Ланге (стр. 15). Въ древне-американской скульптурѣ мы впервые встрѣчаемся уже со значительными откло-

неніями отъ этой „фронтальности“, и, конечно, можно съ основаніемъ утверждать, что произведенія, въ которыхъ мы находимъ подобное отклоненіе, — моложе другихъ. Въ этомъ смыслѣ мы, дѣйствительно, склонны признать четырехугольно-стилизованныя американскія статуи, не только всегда „фронтальныя“, но и строго-симметричныя въ отношеніи своихъ рукъ и ногъ, болѣе древними, чѣмъ изваянія съ болѣе живымъ и свободнымъ движеніемъ, формы которыхъ, вдобавокъ, значительно болѣе округлы. Раньше, чѣмъ художники постигли изображенія свободныхъ движеній тѣла во всѣ стороны, они, повидимому, прошли черезъ такую стацию, въ которой допускался поворотъ шеи только подъ прямымъ угломъ къ туловищу. Самую древнюю, строго соблюденную даже въ положеніи рукъ и ногъ симметричность представляютъ намъ, напр., скульптурныя произведенія изъ Тиуанако въ Перу (см. рис. на стр. 116, фиг. а).

рядомъ съ такъ наз. „Гимназіей“ въ Чиченъ-Итцѣ, изображены сцены изъ домашняго быта, дома, деревья и битвы. На штукатуркѣ главнаго зданія въ Параманкѣ, на перуанскомъ берегу, намалеваны фигуры людей и животныхъ. Отъ большинства этихъ картинъ сохранились однако лишь выцвѣтшіе остатки. Наиболѣе полное представление о характерѣ древне-американской стѣнной живописи даютъ намъ находящіеся въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ старинныя, писанныя во многихъ краскахъ концы стѣнныхъ картинъ, украшавшихъ собою одно изъ зданій Теотигуакана, въ Мексикѣ. Изобилующія фигурами картины верхней части зданія отличаются замѣчательнымъ сочетаніемъ черной, красной, желтой, зеленой, розовой и бѣлой красокъ. Въ высшей степени стѣльныя украшенія цоколя. Здѣсь мы находимъ нецѣльное пониманіе симметріи и ритма линий (см. прилагаемую раскрашенную картину. „Стѣнная живопись въ одномъ домѣ Теотигуакана, въ Мексикѣ“).

Мексиканскія и въ особенности перуанскія расписныя вазы сохранились въ значительно большемъ количествѣ. Средъ глиняныхъ сосудовъ со скульптурными украшеніями, до насъ дошло много другихъ, на которыхъ американская орнаментика выказалась исключительно въ раскраскѣ, въ томъ числѣ немало такихъ, на которыхъ изображены фигуры, расположенныя горизонтальными полосами или разбѣяныя по всей выпуклости сосуда. Краски были глинныя и собственно не подвергались обжиганію, а только наклеивались на слегка обожженную глину, послѣ чего ихъ иногда подвергали дѣйствию легкаго огня. По технике и вѣншему виду, американскія вазы, въ особенности перуанскія, нѣсколько очень напоминаютъ миценскія. Въ музеѣ Мехико хранятся нѣсколько мексиканскихъ вазъ, украшенныхъ фигурами, писанными весьма роскошными и яркими красками. Одна изъ вазъ, найденныхъ въ Теотигуаканѣ (см. рис. на стр. 122, фиг. 4) представляетъ образчикъ того же гармоническаго сочетанія красокъ, какое мы видимъ въ стѣнной живописи развалинъ этого города. Вообще здѣсь преобладаютъ, какъ и на греческихъ вазахъ, хотя и въ меньшемъ количествѣ, красновато-коричневая, желтоватая и бѣловатая краски, причемъ черный цвѣтъ встрѣчается въ Мексикѣ чаще, чѣмъ въ Перу. Особенно богаты расписными перуанскими вазами берлинскій музей. Въ нихъ господствуютъ темнокоричневые или красноватые контурные рисунки на свѣтломъ фонѣ. Лишь немногія части покрыты сплошь одной и той же краской. Головы нарисованы совершенно правильно, чрезъ что рѣзко выказывается форма ихъ крупныхъ ястребиныхъ носовъ; тамъ, гдѣ изображенъ поворотъ туловища, ноги представлены иногда въ совершенно противоположномъ поворотѣ, чѣмъ голова. Что касается до положенія туловища, то въ этомъ отношеніи американскіе художники не были, подобно египетскимъ, связаны известными традиціями, требовавшими опредѣленной, неуклюжей позы тѣла, но каждый изъ нихъ руководствовался, какъ могъ, собственнымъ наблюденіемъ. Часто изображались сцены изъ

военной жизни. На одной вазѣ Люрсеневской коллекціи (въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ) хорошо одѣтые и вооруженные воины сражаются съ подунами дикарями. На одной вазѣ коллекции Масседо (гамъ же) изображеніе битвы занимаетъ всю среднюю часть сосуда, тогда какъ наверху помѣщена прекрасно выполненная лѣдная фигура вождя, сидящаго съ поджатыми подъ себя ногами.

Мексиканскіе іероглифы на длинныхъ бумажныхъ полосахъ, которыя свивались или складывались, сохранились въ разныхъ „кодексахъ“, напр. въ національномъ музеѣ въ Мехико, въ Бодлеанской бібліотекѣ въ Оксфордѣ, въ національной бібліотекѣ въ Парижѣ, въ бібліотекахъ Эскориала и Ватикана. Отдѣльныя разрозненные части этихъ полосъ производятъ впечатлѣніе самостоятельныхъ картинъ. Вся міѳологія, вся жизнь мексиканцевъ отражаются въ этой живописи. Однако, въ зависимости отъ самаго характера рисунковъ, многое является здѣсь искаженнымъ, вычурнымъ или условнымъ; ктому же рисунки перемѣшаны съ условными знаками. „Мертвые“, говоритъ Брюль, „изображались съ закутанными ногами, живые съ открытыми ногами и висящимъ изъ рта языкомъ; мужчины рисовались красной, женщины желтой краской, испанцы — съ красивыми лицами, а кровь обозначалась красными волнистыми линиями“.



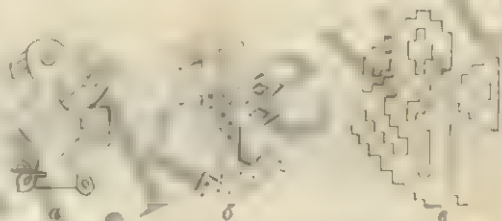
Погребальная таблица из Анконскихъ некрополей. Изъ Редоу и Штубеля.

Меньше всего сохранилось рукописей племени майя: одна въ національной бібліотекѣ въ Парижѣ, одна въ Мадридѣ, одна въ королевской публичной бібліотекѣ въ Дрезденѣ. Хотя позднѣйшія изслѣдованія и не подтвердили того, что большинство знаковъ въ этихъ рукописяхъ суть уже фонетическіе іероглифы, тѣмъ не менѣе цѣлый рядъ картинныхъ изображеній, встрѣчающихся среди нихъ, производятъ впечатлѣніе иллюстрацій текста, и они (по крайней мѣрѣ тѣ изъ нихъ, которыя помѣщены въ изданной Ферстеманомъ дрезденской книгѣ), являясь въ видѣ черныхъ очерковъ иногда на свѣтломъ фонѣ, отличаются болѣею правильностью формъ и болѣею ясностью группировки, чѣмъ іероглифы ацтековъ.

Въ Перу, гдѣ не имѣлось письменныхъ свитковъ, мы встрѣчимъ ихъ изображенія людей и животныхъ, нарисованныя или вытканныя на шерстяныхъ и бумажныхъ матеріяхъ. Особенно красивыя матеріи въ этомъ родѣ воспроизведены въ роскошномъ изданіи Релеса и Штубеля и хранятся нынѣ въ берлинскомъ этнографическомъ музеѣ; это — оболочки мумій, найденныхъ въ некрополѣ Анкона; того же происхожденія и странныя, раскрашенные таблицы, сопровождавшія въ могилу почти каждую мумію (см. помѣщенный выше рис.). Это — обтянутыя холстомъ камышевыя рамы, на которыхъ съ лицевой стороны изобра-

жепа красными, темносиними или черными штрихами геометрически стилизованная человѣческая фигура, окруженная красивымъ бордюромъ. Кого изображаютъ такія фигуры, покойниковъ или боговъ, — не выяснено. Во всякомъ случаѣ, эти раскрашенные холщевыя таблички производятъ впечатлѣніе зачатковъ настоящей станковой живописи.

Обращаясь наконецъ къ художественно-ремесленнымъ издѣліямъ древне-американскихъ народовъ, мы можемъ, въ виду предшествовавшихъ ссылокъ на явленія въ этой области, ограничиться замѣчаніемъ, что и на этомъ поприщѣ древніе американцы далеко оставили за собою первобытныя племена. На ряду съ простымъ тканьемъ, они, какъ уже было замѣчено, занимались орнаментальнымъ тканьемъ (ковровымъ производствомъ); имъ было также извѣстно производство легкихъ прозрачныхъ матерій въ родѣ газа, вышивки и нашиваніе плотныхъ узоровъ на тонкія ткани; что касается до работъ изъ перьевъ, въ чемъ древніе американцы были мастера, то эти послѣднія значительно содѣйствовали развитію привлекательной живости краски, вообще присущей продуктамъ ихъ художественнаго труда. Въ гончарномъ дѣлѣ, о скульптурныхъ и живописныхъ работахъ въ области котораго мы уже говорили, древніе американцы, повидному, уже пользовались гончарнымъ кругомъ, причемъ, на ряду съ обычными простѣйшими формами сосудовъ, у нихъ появилась поразительная красота, тѣсно связанная съ цѣлесообразностью (см. рис. на стр. 122).



Перуанскіе орнаменты, подражающіе формамъ птицъ. По Рейссу и Штубелю.

Особое удивленіе испанскихъ завоевателей возбуждали ювелирные издѣлія древнихъ американцевъ. Въ этой области даже племя чибча не уступало своимъ сѣвернымъ и южнымъ сосѣдямъ. Но такъ какъ большинство американскихъ издѣлій изъ драгоценныхъ металловъ было переплавлено, то лучшія изъ нихъ извѣстны намъ лишь изъ старинныхъ описаній. Движущіяся птицы, пляшущія обезьяны, рыбы, отливавшія то золотомъ, то серебромъ, извѣстны лишь по рассказамъ. Тѣмъ не менѣе, въ музеяхъ Америки и Европы иногда встрѣчаются удивительныя произведенія древне-американскаго ювелирнаго искусства. Къ такимъ произведеніямъ можно отнести инкрустацію съ мозанкою, состоявшей изъ цѣльныхъ кусочковъ рѣдкихъ раковинъ и драгоценныхъ камней. Въ коллекціи Кристи, въ Лондонѣ, находится одна изъ лучшихъ сохранившихся работъ этого рода — каменный ножъ племени ацтековъ, рукоятка котораго представляетъ собою фантастическую фигуру, составленную изъ зеленыхъ, красныхъ и синихъ камней.

Но внутренняя связь между главными и побочными отраслями искусства всѣхъ древне-американскихъ культурныхъ народовъ ни въ чемъ

не выказывается такъ ясно, какъ въ общности и своеобразности ихъ орнаментики. Хотя отдѣльные ея мотивы имѣютъ иногда чисто мѣстный характеръ, а другіе свойственны лишь нѣкоторымъ опредѣленнымъ отраслямъ искусства, однако важнѣйшія и характернѣйшія черты ея одинаково встрѣчаются какъ въ строительномъ искусствѣ этихъ народовъ, такъ и въ ихъ живописи на вазахъ, — какъ въ узорахъ ихъ тканей, такъ и въ рисункахъ металлическихъ издѣлій всякаго рода.

Древне-американская орнаментика содержитъ въ себѣ весь тотъ богатый запасъ формъ, съ которыми мы познакомились у доисторическихъ народовъ въ периодъ до бронзоваго вѣка включительно; здѣсь мы снова встрѣчаемъ тѣ же, какъ и тамъ, параллельныя линии, зигзаги (см. верхній рис. на стр. 127, фиг. а), треугольники, четырехугольники, шахматные узоры, кружки, волнистыя линии, въ томъ числѣ ряды наближающихся другъ на друга, простыя и тянущіеся полосами спирали; ленты и плетенія указываютъ уже на высшую ступень искусства.



Мансовыя плоды и листья въ орнаментѣ на одной изъ керамическихъ вазъ. Изъ Пеньяфиеля.

американскихъ племенъ, встрѣчаются главнымъ образомъ на мексиканскихъ зданияхъ и сосудахъ. Геометризованіе цѣлой человѣческой фигуры, видѣнное нами у жителей Полинезій, мы находимъ во всевозможныхъ видахъ также на тканяхъ перуанцевъ; сверхъ того, у нихъ попадаются неменѣе разнообразныя, но большей части угловато-стилизированныя геометрическія воспроизведенія птицъ, пумъ, ламъ, оленей и др. животныхъ (см. рис. на стр. 125, фиг. а, б, в).

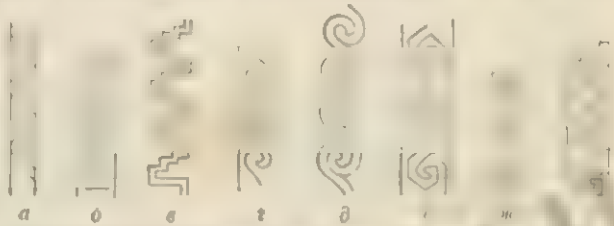
Растительное царство даетъ мотивы для орнаментики столь же рѣдко, какъ и у доисторическихъ и первобытныхъ народовъ; но все-таки нельзя не упомянуть о большихъ стилизованныхъ цвѣтахъ и скульптурныхъ украшеніяхъ въ видѣ шишекъ и листьевъ манса на вазахъ коллекціи Пеньяфиеля въ Мехико (см. помѣщенный здѣсь рис.).

Къ особенностямъ американской орнаментики принадлежитъ, во первыхъ, лѣстничный или ступенчатый орнаментъ, являющійся то въ видѣ ряда цѣлыхъ уступчатыхъ пирамидъ, то въ видѣ половинныхъ отрѣзковъ такихъ пирамидъ (см. верхній рис. на стр. 127, фиг. а), то въ соединеніи съ меандромъ (фиг. б), то отдѣльно, то въ последовательномъ чередованіи. Происхожденіе этого орнамента имѣть надобности объяснять, зная существованіе въ Америкѣ многочисленныхъ уступчатыхъ пирамидъ. Сюда же относятся кресты, крѣпковатые кресты (свастика) и завитушки, которыхъ А. Р. Гейнъ посвятилъ особое изслѣдованіе, имѣя въ виду именно

Кромѣ того, здѣсь повторяется большая часть орнаментовъ наиболее развитыхъ первобытныхъ народовъ, хотя иногда и въ иной формѣ. Глаза, являющіеся упрощеніемъ изображеній лица въ орнаментикѣ первобытныхъ

Америку. Хотя эти мотивы и суть общіе у всего человѣчества, однако на американской почвѣ они развились самостоятельно. Кресты такъ часто встрѣчаются въ стѣнныхъ дѣльныхъ работахъ Юкатана, что испанцы ошибочно принимали ихъ за остатки христианства, будто-бы существовавшего здѣсь въ древнѣйшія времена. Этотъ родъ орнамента объясняется олицетвореніемъ астрономическихъ и метеорологическихъ явленій. Пресловутый „Крестъ“, которому поклонялись въ сѣверномъ храмѣ Паленке — не что иное, какъ

стилизованное дерево, на которомъ сидитъ священная птица. Что такъ называемые „малыгисіе“ кресты, перѣдко встрѣчающіеся въ Америкѣ, изображаютъ кости, положенныя крестъ-накрестъ одна на другую, до-



Перуанскіе орнаменты. По Рейхсу и Виттманну и по Гейбу.

казывается уже тѣмъ, что они изображены рядомъ съ черепами на одной вазѣ въ музеѣ Мехико (см. рис. на стр. 122, фиг. 6). Крестоватый крестъ (см. нижній рис. на настоящей стр.) который, быть можетъ, именно въ Америкѣ является символомъ солнца, и родственныи ему винной орнаментъ встрѣчаются чаще у миссисиппскихъ племенъ и у индейцевъ Пуэблы, чѣмъ у американскихъ культурныхъ народовъ. Напротивъ того, меандръ принадлежитъ къ самымъ характернымъ орнаментальнымъ мотивамъ Мексики и Перу, такъ же, какъ и древней Греціи. Онъ встрѣчается какъ въ самыхъ простыхъ, такъ и въ самыхъ сложныхъ узорахъ на американскихъ зданияхъ, сосудахъ и одеждахъ. Огниси-

тельно его происхожденія извѣстный изслѣдователь Америки А. Шюбель высказалъ предположеніе, что онъ произошелъ при тканьи, отъ случайнаго передвиженія половинъ двухъ, вставленныхъ одинъ въ другой, прямоугольниковъ; но уже Гейбу обратилъ вниманіе на то, что меандръ самостоятельно возникъ въ столь многихъ мѣстностяхъ, что его происхожденіе нельзя приписывать вездѣ одинаковымъ случайностямъ тканья. По нашему мнѣнію, какъ это и доказывается орнаментикой европейскаго бронзоваго вѣка, простая волнообразная линия, линия набѣгающихъ другъ на друга волнъ и спираль предшествовали и въ Америкѣ обыкновенному зубчатому орнаменту и меандру. Зубчатый орнаментъ представляетъ собою волнообразную линію, превращающуюся въ ломающуюся подлѣ прямыми углами (верх. рис. на настоящей стр., фиг. 6), а меандръ — четырехугольную спираль или рядъ набѣгающихъ другъ на друга волнъ (фиг. 2, а, в, ж). Такъ какъ американское искусство вообще было склонно къ прямоугольнымъ формамъ, то появленіе зубчатой линіи и меандра въ его орнаментикѣ вполнѣ естественно.



1. МЕАНДРА
2. а, в, ж — Тѣ же
Орнаменты.

И такъ мы видѣли въ древне-американскомъ искусствѣ господство множества ясныхъ и значительныхъ орнаментальныхъ формъ; несмотря на то, намъ слѣдуетъ еще разъ припомнить себѣ, что эти формы — если не касаться живописи на вазахъ, достигающей иногда до классической красоты, — лишь въ рѣдкихъ случаяхъ употреблялись въ чистомъ видѣ и послѣдовательно. Американскіе художники любили дробить ихъ, произвольно смѣшивать съ другими элементами и затѣмъ соединять безъ всякой внутренней связи. Конечно, полного пониманія формъ американскаго искусства можно ждать лишь отъ болѣе точнаго разъясненія смысла его картинъ и символическихъ изображеній. Зедеръ справедливо замѣчаетъ: „Произвольнаго, капризнаго и фантастическаго въ американской древности не замѣтишь нигдѣ. Каждое изображеніе имѣетъ опредѣленный смыслъ и значеніе“. Если имѣть въ виду главнымъ образомъ декоративную сторону, то надо признать, что американское искусство часто не идетъ далѣе попытокъ, не получившихъ полного развитія. Далекое не вездѣ соблюдаетъ оно чувство мѣры. Вслѣдствіе этого во всемъ искусствѣ древнихъ американцевъ наблюдаются незаконченность, варварское нагроможденіе формъ и карикатурность — недостатки, которые мы видимъ какъ въ постройкахъ, такъ и въ изваяніяхъ и живописи. Но эти недостатки суть вмѣстѣ съ тѣмъ недостатки и всей американской культуры — той полуварварской, пропитанной кровью и сверкающей золотомъ культуры, которая такъ внезапно была уничтожена испанскими завоевателями. Однако мексиканское и перуанское творчество имѣетъ въ исторіи искусства значеніе именно по своей полной національной замкнутости. Уже однимъ фактомъ своего существованія оно опровергаетъ ученіе объ общемъ и однообразномъ развитіи искусства на всемъ земномъ шарѣ — ученіе, по которому напр. спираль считалась изобрѣтеніемъ исключительно Египта, а меандръ — одной только Греціи.

Вторая книга. Древнее искусство Востока.

I. Египетское искусство.

I. Введение. Главныя черты египетскаго искусства.

Вмѣстѣ съ исторіей человѣчества начинается также исторія искусства. Надписи на художественныхъ произведеніяхъ принадлежать къ самымъ древнимъ письменнымъ памятникамъ, и для исторіи искусства большое счастье, что властители тѣхъ древнѣйшихъ странъ Земного Шара, въ которыхъ существовала письменность, широко пользуясь этимъ дощмъ, драгоценнымъ для человѣчества изобрѣтеніемъ, въ изобиліи покрывали всевозможные памятники различными надписями. Древнѣйшіе изъ эгихъ памятниковъ исторіи человѣчества и его искусства сохранились отчасти на берегахъ Нила, отчасти на берегахъ Евфрата и Тигра, т. е. въ Египтѣ и въ Месопотаміи. Эти памятники, воздвигнутые за нѣсколько тысячъ лѣтъ до нашей эры, въ продолженіе цѣлыхъ вѣковъ находились въ полномъ забвеніи, и хотя о существованіи ихъ и было извѣстно, однако о нихъ упорно молчали, пока, наконецъ, въ XIX-мъ столѣтіи они не обратили на себя общаго вниманія и одинъ за другимъ не сдѣлались доступны нашему пониманію.

Гдѣ сохранились наиболѣе древніе памятники — на халдейско-ли почивъ, въ Месопотаміи, или на берегахъ Нила, въ Египтѣ, — это вопросъ, все еще не вполне разрѣшенный. О томъ, что халдейское искусство — болѣе древнее, свидѣтельствуетъ хранящаяся въ берлинскомъ музеѣ надпись, сдѣланная ново-авилонскимъ царемъ Набонидомъ, жившимъ въ 550 году до Р. Х., и гласящая, что существовалъ древне-авилонскій царь Нарамъ-Зинъ за 3200 лѣтъ до Набонида, т. е. за 3750 до Р. Х. Этому не противорѣчатъ эпиграфическія изслѣдованія Бругна и другихъ, излагающія приписывавшихъ египтянамъ азіатское происхожденіе, хотя Эрманъ и Масперо и указывали на взаимное противорѣчіе этихъ изслѣдованій. Ратцель, съ своей стороны, говоритъ (въ 1894): „Когда

белью египетской культуры является Азія". Швейнфуртъ рѣшительно становится на сторону Гоммея (1897), по словамъ котораго идутъ и нѣкоторые молодые ассириологи, которые заходягъ уже такъ далеко, что считаютъ Египетъ древне-вавилонской колоніей, основанной въ доисторическія времена. Но послѣ того, какъ Д.-Ф. Леманнъ недавно доказалъ, что Нарамъ-Зинъ (о чемъ еще раньше говорилъ Винклеръ) не могъ жить за 3750 лѣтъ до Р. Х., снова представляется вѣроятнымъ предположеніе, что древнѣйшіе изъ найденныхъ, по крайней мѣрѣ доселѣ, памятниковъ принадлежатъ долинѣ Нила. Мы тѣмъ болѣе можемъ остаться при томъ мнѣніи, что въ историческія времена оба народа, египтяне и халдеи, несомнѣнно родственные между собою, являются стоящими на одинаковой степени культурнаго развитія совершенно независимо одинъ отъ другого.

Зависятъ ли родственныя черты древне-египетскихъ и месопотамскихъ художественныхъ произведеній главнымъ образомъ отъ происхожденія одного искусства отъ другого, или эти черты суть слѣдствіе того, что съ самаго момента зарожденія человѣческаго искусства вообще эти оба искусства развивались одновременно подъ вліяніемъ совершенно одинаковыхъ мѣстныхъ условій — вопросъ, который мы возбудимъ еще разъ, можетъ быть, впоследствии. Въ настоящее время ограничимся тѣмъ, что сочтемъ эти общія черты за признакъ одинаковой стадіи развитія названныхъ народовъ. — той стадіи, которая непосредственно слѣдуетъ за бронзовымъ вѣкомъ, той поры, когда, по всей вѣроятности, не только въ древне-халдейскомъ царствѣ, но и въ странѣ древняго Египта появились первыя издѣлія изъ камня и бронзы, и когда употребленіе жѣлѣза еще не было тамъ извѣстно.

Противники того взгляда, что произведенія почвы, характеръ мѣстности и климатъ вліяютъ на искусство страны, не могутъ не согласиться, что Египетъ въ этомъ отношеніи представляетъ исключеніе: надо быть слѣпымъ, чтобы не видѣть отраженія природы Египта въ художественныхъ произведеніяхъ этой страны. Искусство и природа находятся здѣсь какъ разъ въ самомъ живомъ соотвѣтствіи. Насколько своеобразны растительное и животное царства образованнаго разлитіемъ рѣки Нила и растянувагося въ пустынѣ оазиса, называемаго Египтомъ, настолько же своеобразенъ былъ умственный кругозоръ его жителей. Самобытная, замкнутая въ тѣсныя рамки культура Египта въ теченіе многихъ вѣковъ развивалась изъ мѣстныхъ природныхъ условій такъ послѣдовательно, какъ никакая другая, и если въ настоящее время мы знаемъ искусство, нравы и обычаи египтянъ лучше, чѣмъ жизнь и искусство другихъ народовъ, болѣе близкихъ къ намъ по времени и мѣсту, то этимъ мы обязаны прежде всего трудамъ ученыхъ и раскопкамъ, произведеннымъ въ Египтѣ такими археологами, какъ Шамполлонъ и Лепсіусъ, Мариеттъ и Масперо, Морганъ и Флиндерсъ Петри, зачѣмъ — изученію іерогли-

фовъ, благодаря которому мы со временъ Шамполліона постепенно ознакомились съ исторіей Нильской долины по надписямъ на памятникахъ, и, наконецъ, — обширнымъ печатнымъ изданіямъ этихъ памятниковъ. Пржежде труды Шамполліона, Лепсіуса, Россетини, Приссъ-д'Авенна и въ особенности новѣйшіе Флиндерса Петри раскрыли для Европы тайны египетскаго искусства. Свѣдѣніями о Египтѣ мы въ значительной мѣрѣ обязаны также свойствамъ его почвы, постоянству его климата, правамъ и обычаямъ его древнихъ обитателей, основаннымъ на многовѣковыхъ преданіяхъ. Почва доставляла египтянамъ твердый камень, солнце сушило и дѣлало прочными ихъ деревянныя издѣлія и ткани, а религіозныя вѣрованія египтянъ побуждали ихъ созидать храмы своимъ богамъ и гробницы своимъ великимъ людямъ такъ, чтобы эти постройки сохранялись на вѣчныя времена. Богоподобные цари Египта думали пріобрѣсти себѣ безсмертіе на небѣ и на землѣ, изображая свои дѣянія на несокрушимыхъ стѣнахъ храмовъ. Египетскіе жрецы учили, что загробная жизнь умершаго зависить отъ состоянія его тѣла на землѣ послѣ смерти, отъ того, чей образъ оно приняло, а также отъ тѣхъ жертвоприношеній въ видѣ кушаній и напитковъ, которыя получала его тѣль (Ка), или которыя, по крайней мѣрѣ, изображались на стѣнахъ его гробницы оставшимися въ живыхъ родственниками. Отсюда произошли и бальзамированіе покойниковъ, мумій которыхъ въ числѣ нѣсколькихъ тысячъ сохранились до нашихъ дней, и укладываніе ихъ въ крѣпкіе каменные или деревянныя саркофаги, часто вставившіеся одинъ въ другой, и погребеніе умершихъ въ глубокихъ, закрытыхъ отовсюду шахтахъ, надъ которыми, если не возвышалось природной скалы, воздвигались каменные памятники и накладывались крѣпкія плиты; отсюда же произошелъ и обычай ставить изваяніе покойника въ особое отдѣленіе гробницы, а равно и обычай изображать пластически или въ раскрашенномъ рисункѣ на стѣнахъ жертвеннаго покоя различныя кушанія для того, чтобы умершій никогда не нуждался въ пищѣ.

Почти исключительно храмамъ и гробницамъ древнихъ египтянъ обязаны мы своимъ знакомствомъ съ культурой и искусствомъ ихъ страны. Отъ построекъ, въ которыхъ протекала жизнь египтянъ, и которыя дѣлались изъ нильскаго ила или строились изъ высушеннаго на открытомъ воздухѣ и лишь рѣдко изъ обожженаго кирпича особаго рода и покрывались тонкой деревянной обшивкой, сохранились лишь одни фундаменты безъ малѣйшихъ слѣдовъ художественности; каменные же сооруженія, каковы храмы и гробницы, даютъ намъ возможность познаться съ сущностью древне-египетскаго зодчества.

Мелкій известнякъ для каменныхъ построекъ египтяне добывали въ Ливійской пустынѣ, крѣпкій песчаникъ — близъ Гобель-Сильселя въ верхнемъ Египтѣ, свѣтло-красный гранитъ — въ древійскихъ каменоломняхъ Ассуана (Сѣны), на крайнемъ югѣ царства фараоновъ. Въ египетской архитектурѣ мы находимъ цѣлый рядъ общихъ чертъ, связываю-

щихъ между собою различныя стадіи ея развитія. Сводъ былъ извѣстенъ египетскимъ архитекторамъ очень давно, если не съ наибольшаго древности, какъ фальшивый, т. е. состоящий изъ ряда камней, выступающихъ другъ надъ другомъ, такъ и настоящій, съ клинообразнымъ замковымъ камнемъ, но обыкновенно употреблялся только въ подземныхъ сооруженіяхъ и постройкахъ второстепеннаго значенія. Монументальныя египетскія зданія покрывались преимущественно плоскою крышею, состоявшею изъ ряда каменныхъ балокъ, опирающихся на стѣны, а въ случаѣ значительности разстоянія между этими послѣдними, на столбы и на



Реставрація храма Хонса, въ Фивахъ (20 династія). По Перрѣ и Шанье.

колонны. Крытая галлерей, окружающая дворы храмовъ съ внутренней стороны, и залы съ поразительно узкими промежутками между колоннами явились, очевидно, какъ необходимое послѣдствіе устройства крыши изъ каменныхъ балокъ. Несомнѣнно, такая система подпора примѣнялась сперва въ деревянныхъ постройкахъ, и уже потомъ перешла къ каменнымъ. Не слѣдуетъ однако забывать, что уже древніе дольмены, сохранившіеся между прочимъ въ большомъ количествѣ на сѣверѣ Африки, указываютъ на существованіе въ первоначальной архитектурѣ каменныхъ построекъ крыши, лежащей на каменныхъ подпорахъ; къ этому слѣдуетъ прибавить, что египетскія постройки съ каменной крышею по своей массивности и тяжеловѣсности, несмотря на украшенія, нисколько не напоминаютъ построекъ изъ дерева. Характерная черта всѣхъ египетскихъ кирпичныхъ сооружений заключается въ томъ, что

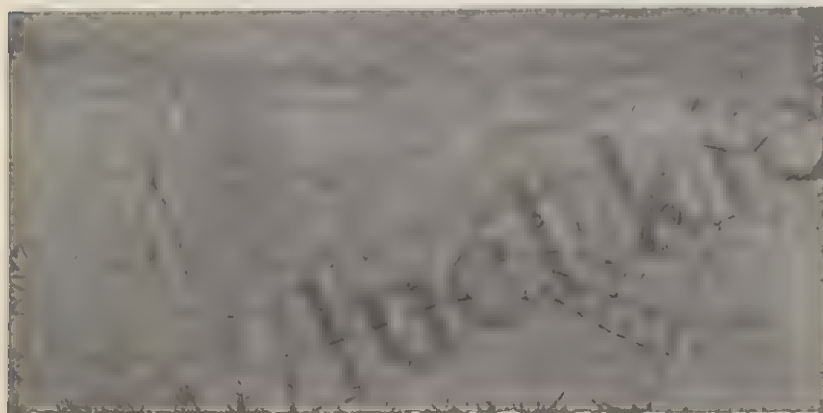
ихъ стѣны кверху значительно, хотя и постепенно, утончаются. Этотъ типъ стѣнъ, заимствованный, безъ всякаго сомнѣнія, отъ деревянныхъ построекъ и не являющийся принадлежностью сооружений изъ кирпича, встрѣчается въ древнія времена при постройкѣ дамбъ и крѣпостей изъ плотной массы нильскаго ила. Эту же отвердѣвшую глиняную массу мы встрѣчаемъ въслѣдствіи въ видѣ горизонтальныхъ пластовъ, положенныхъ въ стѣнахъ египетскихъ построекъ изъ кирпича и камня.

Только стѣны полированного гранита оставались ничѣмъ не покрытыми; ихъ не касалась даже стѣнная живопись. Всякія же прочія каменные и кирпичныя стѣны облицовывались сверху до низу, снаружи и внутри, тонкимъ слоемъ штукатурки, и этотъ слой покрывался разноцвѣтными пластическими изображеніями, большая часть которыхъ представляетъ собою уже фонетическіе іероглифы, играющіе, съ точки зрѣнія содержанія, роль письменъ; въ качествѣ же художественныхъ произведеній они составляютъ основную часть всей орнаментациі зданія и, гармонически сливаясь съ нею, образуютъ одно стройное декоративное цѣлое.

Колонны въ египетскихъ каменныхъ постройкахъ достаточно прочны для того, чтобы надлежащимъ образомъ выполнять свое назначеніе, т. е. служить опорами. Но ихъ украшеніе часто поразительнымъ образомъ не соответствуетъ ихъ цѣли, придавая имъ по большей части видъ растений съ длинными и тонкими стволами, цвѣты которыхъ, еще не развернувшіеся или уже распустившіеся, подпираютъ невидимую абаку и образуютъ капитель колонны. Очевидно, для того, чтобы колонна казалась болѣе солидною, нѣсколько стволовъ, составляющихъ стержень колонны, обыкновенно связывались у чашечки въ пучки крѣпкими обручами, и въ этомъ же мѣстѣ между ними пропускались, въ значеніи скрѣпленій, небольшіе стебли тѣхъ же цвѣтовъ. Вообще орнаментика египетскихъ колоннъ этого рода производила впечатлѣніе чего-то мрачнаго, хотя очевидно, что она должна была выражать собою контрастъ между земною жизнью и жизнью небесной, изображенной на потолкѣ зданія въ видѣ звѣздъ и птицъ. „Египтянинъ“, говоритъ Борхардтъ, „воображалъ себя свои колонны, подражающія растениямъ, свободно оканчивающими и орнаментировать ихъ сообразно съ этимъ“.

На всѣхъ ступеняхъ развитія египетской орнаментики, состоявшей въ архитектурѣ изъ картинъ и надписей, сплошь покрывавшихъ стѣны, потолки, карнизы, столбы и ворота зданій, и сохранявшей даже въ предметахъ ремесленного производства строгую чистоту стили, мы находимъ одинъ тѣ же общія черты. На ряду съ имѣющими геометрическую форму орнаментами древнихъ и первобытныхъ періодовъ и съ символическими изображеніями животныхъ, главнымъ образомъ змѣй (уреевъ), мы встрѣчаемъ въ египетскомъ искусствѣ еще въ глубокой древности растительный орнаментъ. Поэтому египтянинъ можно считать безу-

словно творцами орнаментации этого рода. Одинъ и тотъ же ея мотивъ переходить отъ покатѣнія къ покатѣнію, изъ тысячелѣтія въ тысячелѣтіе. Что эта орнаментика заимствована изъ египетской флоры — явствуетъ само собою. Видную роль играютъ въ ней цвѣтокъ лотоса, не индійскаго „*Nymphaea Nelumbo*“, какъ раньше думали, а мѣснаго, бѣлаго или синяго, „*Nymphaea Lotus*“ или „*Caerulea*“, какъ это подтверждаютъ изслѣдованія Гудфира Ригли и Борхарда, а также доказываютъ характеризующіе это растеніе (см. прилаг. табл. „Древне-египетскіе орнаменты“, фиг. *a*) лопатообразные листья, равно какъ и количество и форма лепестковъ тѣхъ цвѣтовъ, которые несчетное множество разъ встрѣчаются на египетскихъ памятникахъ (фиг. *c, d, e*). Кромѣ лотоса, въ фантазии и въ орнаментикѣ египтянъ играютъ важную роль папирусы. Если растеніе,



Роспись въ Табаме (отъ д. в. в. стѣны въ гробницѣ в Табаме).
По Приссъ-д'Авенну.

которое въ ном бипен-номъ на на-стойщен-стр. рисун-къ изобра-жено пла-вающимъ на водѣ, есть всемъ извѣстный лотосъ, то не менѣе очевидно, что расте-

ніе съ длинными прямыми стеблями и пучистыми колосьями, соединенными въ пучки, которые въ рисунокъ на стр. 135 выступаютъ изъ воды, представляетъ кусты папируса. Мнѣніе, высказанное Гудфиромъ, къ которому присоединились Ригли и Перро, что „вѣерообразный папирусъ“ египетской орнаментики есть ни что иное, какъ стилизованныя цвѣтки лотоса, изображенные сбоку, было недавно убѣдительно опровергнуто Борхардомъ. Еще болѣе невѣроятно предположеніе изслѣдователей, полагающихъ, что все формы египетской орнаментики произошли отъ одной первоначальной формы, и считающихъ за извѣстное видоизмѣненіе цвѣтка лотоса тотъ орнаментъ въ видѣ нераскрывшейся цвѣточной чашечки (см. прил. таблица, фиг. *g, h, i*), который Борхардтъ принимаетъ за лилію, а Швейцфуртъ за алое, и который обыкновенно называется „египетской пальметтой“ въ томъ случаѣ, когда снабженъ придаткомъ въ видѣ шишки или вѣерообразной коронки. Но всего невѣроятнѣе, безъ сомнѣнія, тотъ взглядъ, согласно которому также и египетская розетка представляетъ собою, если смотрѣть на нее сверху, не что иное, какъ цвѣтокъ лотоса, по мнѣнію

Гудфира еще не распустившийся, но мифною же Ригля уже вполне расцветший. Что эта розетка легко может быть принята за цвѣток — не подлежит сомнѣнiю (см. прилаг. табл. фиг. *k*), но во всякомъ случаѣ она походитъ скорѣе на цвѣтокъ астры, ромашки, маргаритки, чѣмъ на цвѣтокъ лотоса. Иногда совершенно ясно, что она представляетъ собою только дальнѣйшее развитiе четырехлистнаго орнамента (фиг. *h*); перѣдко можно принимать ее за звѣзду (фиг. *m*), и въ этомъ случаѣ она указываетъ на древнѣйшiе орнаментальныя мотивы, изображающiе, повидимому, солнце, луну и звѣзды въ видѣ концентрическихъ круговъ, окаймленныхъ иногда маленькими кружками. Какимъ образомъ изъ вышеуказанныхъ

элементовъ орнаментики, при помощи различныхъ измѣненiй, добавленiй и сочетанiй, въ соединенiи съ волнистой спиралью, образовались роскошныя и въ высшей степени художественныя полосы орнамента, показываютъ фигуры *n, o, p, q* на прилагаемой таблицѣ. Египетской орнаментикѣ были нечужды и простѣй-



Розетка съ панирусомъ, съ лотосомъ и лотосовиднымъ листомъ. Изъ гробницы 4 династии. По Приссъ-д'Авенну.

ише вѣтки изъ листьевъ, виноградныя лозы и грозди, пальмы и другiя растенiя. Орнаментъ же, имѣющiй видъ пучка стеблей, скрѣпленныхъ внизу розеткой и иногда похожiй на рядъ коней съ торчащими къверху острiями, по мнѣнiю Борхардта, подражаетъ бахромѣ ковра.

Цвѣтущiя растенiя, которыя, какъ уже было сказано выше, образуютъ или въ одиночку, или въ видѣ пучковъ, колонны, возвышающiяся на базисахъ, имѣющихъ форму небольшихъ земляныхъ кучъ, суть *Nymphaea Lotus* и *Nymphaea Caerulea*, панирусъ, пальма, нѣкоторыя породы колокольчиковъ и тростники. Исторiя развитiя этихъ архитектурныхъ формъ чрезвычайно ясно изложена Борхардтомъ. Чаше всего встрѣчаются колонны лотосовидныя и панирусовидныя. У первыхъ, имѣющихъ капители въ формѣ нераскрывшагося или распустившагося цвѣтка, перѣдко не достаетъ основанiя, чего почти никогда не наблюдается у панирусовидныхъ колоннъ, капители которыхъ представляютъ иногда закрытую, иногда раскрытую совокунность колокольцевъ. Отдѣльныя стебли пучка у лотосовидныхъ колоннъ имѣютъ въ поперечномъ разрѣзѣ круглую, а

у колонн панирусовидных — трехугольную форму. Стержни колонн первого рода не имѣют ни листьевъ у основанія, ни утолщенія, тогда какъ стержни панирусовидныхъ колонн суживаются внизу и какъ-бы обернуты тутъ листьями. Въ лотосовидныхъ колоннахъ чашечки цвѣтка, играющей роль капители, доходятъ до самаго ея верха, а въ панирусовидныхъ колоннахъ они значительно короче и окаймляютъ только нижнюю часть капители. Изъ двухъ рисунковъ, помѣщенныхъ на стр. 136 и 137, одинъ изображаетъ колонну въ видѣ панируса, а другой колонну въ видѣ лотоса, причемъ чашечки цвѣтка и въ той и другой закрыты.



Панирусовидная колонна, изъ Карнака. По Герр и Шенк

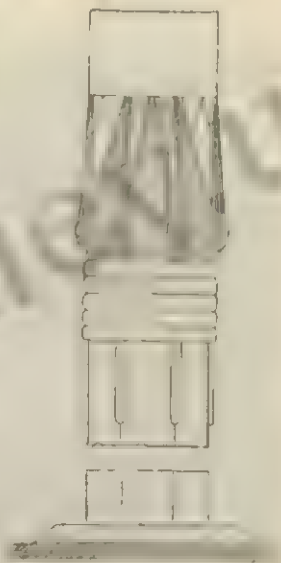
Нѣтъ ничего невѣроятнаго въ томъ, что многіе орнаменты, заимствованные изъ растительнаго царства, нашли мѣсто въ египетскомъ искусствѣ только благодаря тому, что съ давнихъ поръ имъ придавалось символическое значеніе, какъ это можно замѣтить особенно о цвѣткѣ лотоса, очевидно олицетворявшемъ собою солнце. Другіе орнаментальные мотивы въ египетскомъ искусствѣ также имѣютъ символическій характеръ. Если этого нельзя съ полной увѣренностью сказать объ орнаментѣ, изображающемъ темно-синее небо, усыянное звѣздами, который мы постоянно встрѣчаемъ на потолкахъ египетскихъ гробницъ и храмовъ, равно какъ и объ изображеніяхъ коршуновъ, летящихъ съ распростертыми крыльями (см. прил. таб. фиг. 8), то несомнѣнно символическими надо считать и солнечные круги, и крылатый дискъ солнца надъ входами въ храмы (фиг. 6), и священныхъ змѣй (уреевъ) (фиг. 3 и 2), и трестъ, съ кольцомъ или петлей вверху, служащій символомъ вѣчности (фиг. 10), и скарабея — блестящаго египетскаго жука (*Ateuchus sacer*, фиг. 7), который, олицетворяя собою земное бытіе и будущую жизнь человека, въ огромномъ количествѣ является и какъ украшеніе, и какъ самостоятельное художественное произведеніе.

Нужно различать два вида египетской пластики: скульптуру въ тѣсномъ смыслѣ слова, и плоскія изображенія, подчиняющіеся однимъ и тѣмъ же законамъ стили, все равно, представляютъ ли они собою живопись, или рельефную работу.

Материаломъ для скульптуры служили у египтянъ камень, дерево, слоновая кость, бронза, глина. Многочисленные колоссальные статуи исполнялись изъ гранита, базальта или диорита; статуи въ натуральную человѣческую величину — изъ песчаника или известняка; болѣе мелкія — изъ дерева или бронзы. Фигуры изъ глины были всегда небольшого

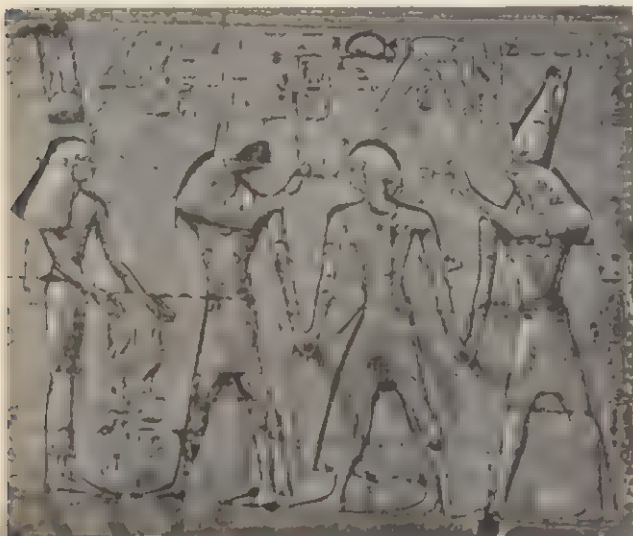
размѣра. Статуи изъ песчаника и известняка обыкновенно покрывались слоемъ краски, изваянія же изъ твердаго цвѣтнаго камня получали раскраску лишь иногда или только въ нѣкоторыхъ своихъ частяхъ. Важнѣйшіе памятники египетской скульптуры — статуи боговъ и людей; встрѣчаются также фигуры животныхъ. Изваянія людей ставились въ гробницахъ и храмахъ. Въ первыхъ, кромѣ нѣсколькихъ статуй, представлявшихъ умершаго въ различномъ видѣ, помещались также изображенія слугъ, работавшихъ на это лицо при его жизни. Передъ храмами и внутри нихъ ставились статуи царей, строителей и основателей этихъ зданій; нерѣдко подобныя статуи также представляли одно и то же лицо въ нѣсколькихъ видахъ.

Изображенія боговъ въ египетской скульптурѣ играютъ второстепенную роль. Скрывались въ мрачныхъ святилищахъ, куда допускались только фараоны и жрецы, фигуры боговъ, если онѣ имѣли человѣческій обликъ, изображались въ ипсической ладѣ. Въ другихъ частяхъ храма, изваянія божествъ обыкновенно являлись не предметами поклоненія, а общими приношеніями. Хотя божества, покровители отдѣльныхъ областей и городовъ Египта, имѣвшія чисто земной характеръ (остатокъ древняго феницізма), впоследствии нерѣдко сливались со свѣдѣнными богами-небожителями жреческой религіи, однако эти божества, несмотря на ~~небесный свѣтъ~~, ихъ озарявшій, не могли сбросить съ себя земной оболочки. Египетскій народъ почти всегда представлялъ себя боговъ въ образахъ священныхъ животныхъ. Аммонъ, древній богъ города Фивъ, даже во времена римскаго владычества, превратившись въ Юпитера-Аммона, сохранилъ свои бараньи рога. Поклоненіе его двойнику, древнему богу солнца Ре, возникло изъ обожествленія кобчика Ита, древній богъ художниковъ Мемфиса, чтился въ образѣ священнаго быка Аписа; Гаторъ, богиня неба и любви, — въ образѣ коровы; Собкъ, мѣстное божество Фаюма, — въ образѣ крокодила; Горусъ, богъ солнца, — въ видѣ кобчика; Бастъ, богиня Бубастиса, — въ образѣ кошки; Тотъ, богъ мудрости, — въ видѣ ибиса или павиана; Анубисъ, богъ смерти, — въ видѣ шакала (см. рис. на ст. 138). Животный элементъ менѣе замѣтенъ въ изображеніяхъ Нейны, всевидящей богини Саиса, но особенно въ изображеніяхъ Осириса, великаго бога умершихъ, культъ котораго былъ продолженіемъ культа древняго божества, покровителя Абидоса, и его супруги Изиды, „мудрейшей изъ всѣхъ людей и боговъ“. Египетскіе скульпторы въ большинствѣ случаевъ ограничивались придаиваніемъ къ божескимъ статуямъ головы священныхъ животныхъ



Лотосовидная колонна
Из Фивъ

При этомъ, само собою разумѣется, изображеніямъ боговъ не только не придавалось облагороженныхъ человѣческихъ чертъ, но и создавались новыя органическія существа. Гораздо рѣже производили египтяне такія статуи полулюдей-полузвѣрей, въ которыхъ къ туловищу животнаго приставлена человѣческая голова. Главнѣе образки подобныхъ плаваний — сфинксы съ туловищемъ льва и головою челоуѣка, олицетворявшіе собою божественное проихожденіе царской власти; это скульптурное изображеніе было столь распространено и въ древней эпохѣ, и въ послѣдующія времена, что не только безчисленное множество разъ повторяется въ египетскомъ искусствѣ, но и донынѣ остается достояніемъ



Рельефъ Абидосскаго храма (Горъ и Анубисъ)
По Масперу.

художественнаго творчества. Къ числу изображеній двойственнаго характера изъ чисто животнаго царства принадлежатъ крылатые челоуѣки съ головою орла, — и, наконецъ, безъ сомнѣнія, азіатское проихожденіе, и изображеніе львицы съ головою кобчика — порожденіе чисто египетской фантазіи. Наконецъ, примѣромъ челоуѣческихъ крылатыхъ изображеній могутъ служить статуи Изиды и Нефтиды, игравшія нѣкоторую роль въ египет-

скомъ искусствѣ позднѣйшаго времени.

Разумѣется, египетскіе скульпторы лучше знали строеніе челоуѣческаго тѣла и правильнѣе воспроизводили его, чѣмъ художники тѣхъ народовъ, о которыхъ было говорено выше. Жаркій климатъ Египта, заставлявшій носить лишь самую легкую одежду, способствовалъ изученію нагого тѣла. Лучшія изъ древне-египетскихъ изображеній челоуѣка въ стоячемъ или сидячемъ положеніи почти не оставляютъ желать ничего болѣе, если вообще требовать отъ скульптуры передачи нагого тѣла, застывшаго въ неподвижности. Такое условное воспроизведеніе челоуѣческихъ фигуръ можетъ быть объяснено первоначальною ступенію развитія искусства, выше которой не поднимался ни одинъ народъ до грековъ, лишь въ началѣ V-го вѣка до Р. X. ушедшихъ дальше по пути художественнаго творчества. На примѣръ именно египетской скульптуры и основать Ланге свое ученіе о „фронтальности“ въ искусствѣ древнихъ и первобытныхъ народовъ вообще, равно такъ и культурныхъ на-

родовъ, стоявшихъ на одинаковой ступени развитія съ народами древняго Востока. Въ египетской пластикѣ мы встрѣчаемся съ исключеніями изъ означеннаго правила только въ тѣхъ случаяхъ, когда изображены животныя и грубѣйшія человѣческія фигуры, какъ напр. въ одномъ изображеніи низшаго карликообразнаго божества Беса, находящемся въ берлинскомъ музеѣ. Вопросъ, выработали ли египетскіе скульпторы законы, опредѣляющіе сравнительную величину отдѣльных частей человѣческаго тѣла, имѣли ли они для этого „канонъ“, — представляется спорнымъ. Діодоръ говоритъ (I, 98): „Длину всего туловища они дѣлили на $21\frac{1}{4}$ части и, сообразно этому, опредѣляли взаимное соотношеніе всего остального“. Одни изъ первыхъ египтологовъ XIX-го столѣтія принимали за единицу этого египетскаго канона длину ноги, другіе длину одного изъ пальцевъ; новѣйшіе же изслѣдователи безусловно отвергаютъ существованіе канона въ египетскихъ скульптурныхъ изображеніяхъ людей. Въ крайнемъ случаѣ, правила пропорціональности частей въ статуяхъ могли существовать только въ эпоху Птолемея и римскаго владычества. Тѣмъ не менѣе, въ египетской скульптурѣ были законы, связывавшіе свободу движений и позъ человѣческихъ фигуръ, требовавшіе отъ нихъ неподвижнаго, „фронтальнаго“ положенія. Такъ, за исключеніемъ колѣнопреклоненныхъ фигуръ, ноги статуй всегда опираются о землю всей ступней. Только въ мужескихъ стоящихъ фигурахъ одна нога, обыкновенно лѣвая, немного выдвинута впередъ; въ женскихъ же и дѣтскихъ статуяхъ обѣ ноги всегда стоятъ рядомъ, на одной линіи. Руки со сжатыми кулаками иногда плотно прилегаютъ къ туловищу, но чаще положеніе рукъ, сохраняя свою угловатость и условность, уже подчиняется извѣстнымъ законамъ симметріи, и наконецъ, изрѣдка, какъ это наблюдается въ древне-халдейскихъ статуяхъ, руки покоятся сложенными на груди. На ряду съ фигурами въ стоячемъ положеніи, нерѣдко встрѣчаются фигуры, сидяція на тронѣ; попадаются часто также изображенія людей, присѣвшихъ на корточки, стоящихъ на колѣняхъ, или сидящихъ на землѣ съ поджатыми подъ себя, по восточному обычаю, ногами. Головы во всѣхъ египетскихъ статуяхъ свидѣтельствуютъ о существовавшемъ въ Египтѣ, благодаря жаркому климату, обычаю брить волосы и бороду; только въ рѣдкихъ случаяхъ, преимущественно во время праздничныхъ церемоній, на голову надѣвался парикъ или повязка, а къ подбородку привязывалась фальшивая борода, завязки которой нерѣдко бывали видимы.

Въ египетской скульптурѣ встрѣчаются также цѣлыя группы человѣческихъ фигуръ, и въ нихъ-то именно выражается особенно сильно законъ „фронтальности“. Если изображалась фигура, сидящая на тронѣ съ ребенкомъ на рукахъ, то фигура этого послѣдняго, обращенная прямо лицомъ къ зрителю, составляла прямой уголъ съ главной фигурой. Если группа состояла изъ двухъ или трехъ фигуръ, то онѣ всегда изображались вытянутыми въ одну линію, если смотрѣть на нихъ спереди (см. рис. на

стр. 140). При этомъ главное лицо группы своимъ размѣромъ вдвое или втрое превосходило величину остальныхъ лицъ, въ особенности когда эти послѣднія представляли жену или дѣтей этого лица. Правило, по которому такое лицо — въ большинствѣ случаевъ царь — изображалось гигантомъ въ сравненіи съ окружающими его фигурами, соблюдалось и въ египетскихъ изображеніяхъ на плоскости. Этотъ способъ обозначенія духовнаго превосходства одного человѣка надъ другими посредствомъ



Группа Пто-Маг, въ Берлинскомъ музеѣ. Съ фотографіи.

увеличенія размѣровъ его фигуры долженъ быть признанъ вполне естественнымъ на извѣстной стадіи развитія искусства.

Египетскія изображенія на плоскости въ своемъ историческомъ развитіи подчинялись также извѣстнымъ общимъ законамъ. Несмотря на немногія позднѣйшія усовершенствованія, вызванныя стремленіемъ къ свободѣ, эти изображенія постоянно сохраняли свой силуэтообразный характеръ. Почти незамѣтенъ также переходъ отъ живописи на плоскости, которая однако, вслѣдствіе рѣзкой опредѣленности контуровъ, походила скорѣе на раскрашенные рельефы, чѣмъ на настоящую живопись, къ изо-

браженіямъ съ слегка-углубленными контурами, а отъ этихъ послѣднихъ къ койланаклифамъ или впадымъ рельефамъ (*reliefs en creux*), очертанія которыхъ настолько углублены, что можно было моделировать изображенные фигуры и предметы, не касаясь фона (см. рис. на стр. 138), и, наконецъ, къ настоящимъ „барельефамъ“, т. е. изображеніямъ, слегка-выступающимъ на выдолбленномъ фонѣ. Во всякомъ случаѣ, сами египтяне, какъ замѣчаетъ Орманъ, не видѣли существенной разницы между живописью, впадыми рельефами и барельефами; да и въ настоящее время едва ли можно съ полной увѣренностью сказать относительно многихъ памятниковъ, каковы были основные мотивы, побуждавшие художниковъ избирать тотъ или другой изъ этихъ родовъ техники.

Образчиками этихъ различныхъ приемовъ искусства являются глав-

нымъ образомъ монументальныя изображенія на внутреннихъ стѣнахъ гробницъ, внутреннихъ и наружныхъ стѣнахъ храмовъ, рисунки на папирусныхъ свиткахъ — эти древнѣйшія изъ „миніатюръ“ и „иллюстрацій“, наконецъ, изображенія на саркофагахъ, сосудахъ и разнѣйшей утвари. Содержание рельефной живописи и пластики доставляла жизнь изображенныхъ лицъ во всей ея полнотѣ: тутъ были и религіозныя церемоніи разнаго рода, и большія историческія картины, прославлявшія дѣянія египетскихъ царей, и сцены сельскаго, ремесленнаго, торговаго и домашняго быта, къ которымъ, для украшенія, присоединялся перѣдко пейзажъ, а также картины идиллическаго характера; но при ближайшемъ разсмотрѣніи оказывается, что все эти воспроизведенія жизни въ ея разнообразныхъ проявленіяхъ имѣли одну цѣль, а именно должны были прославлять умершаго на землѣ и оказывать ему услуги въ загробной жизни. Животныя картины на фонѣ пейзажа, равно какъ и сцены сельскаго и охотничьяго быта, играютъ ту же роль, какъ и изображеніе съѣстныхъ припасовъ, необходимыхъ для тѣни умершаго. Въ идиллическихъ картинахъ мы находимъ опять-таки ту же идею, что и въ изображеніи разныхъ кушаній и напитковъ.

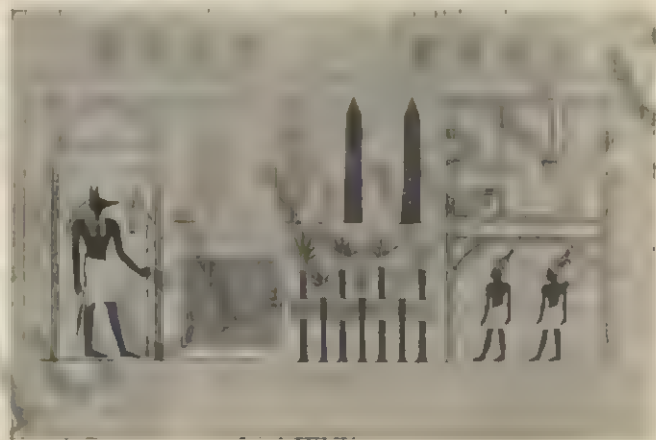
Законы стили египетской пластики и живописи обусловливались частью извѣстными требованіями обычая, частью несовершенствами техники. И здѣсь мы видимъ, что умѣнье изображать различныя явленія жизни на плоскости малаго, чѣмъ искусство правильно воспроизводить отдѣльныя человѣческія фигуры во всей ихъ круглѣ. Но техническая цеумѣлость въ большинствѣ случаевъ прикрывается условными правилами прищипія, служа такимъ образомъ добродѣтели въ силу необходимости. Если присмотрѣться поближе къ отдѣльнымъ фигурамъ, то окажется, что во все продолженіе существованія египетскаго искусства въ немъ господствовало правило изображать лица въ профиль. Вместе съ дальнѣйшей исторіей развитія искусства мы познакомимся съ болѣе совершенными его образцами, представляющими исключенія изъ этого правила. Но и профильное изображеніе фигуръ удавалось египетскимъ художникамъ только отчасти, что зависѣло отъ ихъ стремленія выразить все точно и ясно. Голова, руки и ноги изображались въ профиль, плечи и глаза видимы спереди. Между верхней частью груди, представленной en face, и ногами, изображенными въ профиль, находилась середина туловища, часть котораго была нарисована въ прямомъ положеніи, а часть сбоку. Руки поражаютъ своей неестественностью: первые четыре пальца имѣютъ всегда одинаковую длину; ладони и верхнія части рукъ перѣдко оказываются одніе на мѣстѣ другихъ; но еще болѣе поразительно полное пренебреженіе правильностью положенія ногъ. Въ египетскомъ искусствѣ, во все стadiи его развитія, соблюдалось правило изображать ноги въ профиль, стоящими одна подлѣ другой, и притомъ съ внутренней стороны, такъ, чтобы была видна только одна большая палецъ, закрывающій все остальное. Но

во все времена бывали, если вѣрить снимкамъ, единичныя исключенія изъ этого общаго правила: такъ напр. ближайшая къ зрителю нога иногда сохраняла естественное положеніе, при которомъ все пять пальцевъ видны. Это случалось тогда, когда художнику вдругъ приходило въ голову считаться съ дѣйствительностью. Однако памятники, извѣстные автору настоящаго сочиненія въ оригиналахъ или въ копіяхъ, не свидѣтельствуютъ о существованіи подобныхъ исключеній въ древнѣйшемъ періодѣ египетскаго искусства. Въ эпоху же новаго царства, вѣрная постановка ногъ является довольно часто и соблюдается замѣтно, хотя все еще не составляетъ общаго правила. Руки не имѣютъ органической связи съ туловищемъ, и ихъ движенія обыкновенно неестественны и угловаты. Если надо было представить какой-нибудь членъ тѣла, руку или ногу, вытянутыми, древніе египтяне постоянно изображали вытянутою ту руку или ногу, которая болѣе удалена отъ зрителя. Если у египетскихъ художниковъ не было какихъ-либо причинъ, которыя побуждали ихъ изобразить данную фигуру *смотрящую* вправо, то они всегда поворачивали лицо вправо. Оба эти правила были открыты Эрманомъ. Съ своей стороны замѣтимъ, что въ виду множества исключеній, эти правила перестаютъ быть *такими*. Но Эрманъ правъ, поскольку дѣло касается изображенія высокопоставленныхъ особъ, къ которымъ постоянно примѣнялся этотъ обычный, освященный преданіемъ, первобытный художественный *пріемъ*.

Но самому существу своему, этотъ силуэтнообразный стиль, образомъ для котораго послужила, быть можетъ, настоящая живопись силуэтовъ, таковъ, что его несовершенство выказывается въ группахъ сильнѣе, чѣмъ въ изображеніяхъ отдѣльныхъ лицъ. Затрудненіе должно было неизбѣжно встрѣчаться уже при изображеніи двухъ фигуръ, стоящихъ рядомъ. По правиламъ, надо было изобразить одну фигуру надъ другою такъ, чтобы ноги той, которая дальше отъ зрителя, приходились надъ головою передней фигуры и были одинаковой съ нею величины. Часто, а въ древнія времена и постоянно, верхніе ряды отдѣлялись отъ нижнихъ чертами, обозначающими собою разные планы (передній, средний и задній) въ видѣ полосъ. Часто также, особенно въ позднѣйшія времена, когда пластически изображались массовыя движенія, заднія фигуры высовывались наполовину изъ-за головъ переднихъ фигуръ, и перѣдко изображеніе фигуръ, стоящихъ рядомъ, благодаря удвоенію контуровъ, приближалось къ настоящему перенективному изображенію, причемъ, конечно, повторялась прежняя ошибка въ перенективѣ — увеличенность *размѣра* заднихъ фигуръ.

Насколько затѣки были египетскіе художники отъ пониманія законовъ перенективы въ своихъ изображеніяхъ на плоскости, о томъ свидѣтельствуетъ прежде всего ихъ способъ изображать пейзажъ, окружающій предметы. Авторъ настоящей книги уже имѣлъ случай раньше, по другому поводу, подробно выяснить, что пейзажъ игралъ видную роль

въ значеніи задняго плана во многихъ фигурныхъ изображеніяхъ древняго Египта, но никогда не былъ въ немъ самостоятельной отраслью искусства; представляя собою задній планъ, онъ, въ лучшемъ случаѣ, передавалъ лишь отдѣльныя части неодушевленной природы, намѣчая ихъ какъ на географической картѣ, воспроизводитъ множество хорошо схваченныхъ подробностей, но никогда не представлялъ законченнаго и притомъ персептивного цѣлаго. Напримѣръ, окруженный деревьями четырехугольный бассейнъ съ водою, изображенный въ погребальномъ покое въ Аддъ-эль-Куриа, имѣетъ видъ чертежа, представляющаго правильный квадратъ, а его вода, по обычаю, существовавшему съ незапамятныхъ временъ въ Египтѣ, обозначена рядомъ зигзагообразныхъ линій, проведенныхъ перпендикулярно по своему полю; двадцать четыре дерева, окружающія бассейнъ со всѣхъ сторонъ, хотя изображены по краямъ рисунка именно на тѣхъ мѣстахъ, гдѣ имъ должно быть, своими верхушками обращены во всѣ четыре стороны. Изображеніе священнаго сада въ гробницѣ въ Эль-Элѣ-ѳѣ, временъ 17-й династїи, представляетъ смѣшенію чертежа съ персептивнымъ видомъ (см. рис. на наст. стр.).



Священный садъ, изображеніе въ одной изъ гробницъ Эль-Элѣ-ѳѣ.
По Перро и Шипъ.

О воспроизведеніи атмосферныхъ явленій въ египетскихъ изображеніяхъ на плоскости, конечно, не можетъ быть и рѣчи. Въ настоящемъ египетскомъ искусствѣ мы не находимъ признаковъ ни правильной передачи свѣта и тѣни, ни вѣрнаго распредѣленія и сочетанія красочныхъ тоновъ. Каждая краска накладывалась на предназначенномъ для нея пространствѣ ровно, не смѣшиваясь съ другими. Цвѣта, встрѣчающіеся въ природѣ, передавались только приблизительно. Мужчины-египтяне и лошади изображались красновато-коричневыми; мужчины-азиаты и египетскія женщины — желтыми. Пестрые костюмы чужеземцевъ (сами египтяне предпочитали носить одежду изъ совершенно бѣлой льняной ткани) воспроизводились со всѣмъ разнообразіемъ своихъ цвѣтовъ. Многія изображенія боговъ роскошно иллюминировались желтой, красной, зеленой или синей красками, представляя такимъ образомъ цѣлую символическую систему, недоступную, впрочемъ, нашему пониманію. Наконецъ замѣчательно, что египетское искусство, на всѣхъ ступеняхъ своего развитія, съ самой эпохи своего зарожденія, оказывалось совершенно без-

сильнымъ, когда требовалось выражать душевныя движенія въ мимикѣ физиономіи; нравственныя волненія оно изображало помощью движеній гѣла, причѣмъ лица имѣли одно и то же выраженіе, похожее на принужденную улыбку.

Постепенное развитіе всего египетскаго искусства слѣдовало медленно за общимъ ходомъ человѣческой культуры. Великіе государственные перевороты вызывали отъ времени до времени всплески художественнаго творчества, порождали новыя идеи и новыя образы, но и послѣ пени-танскихъ имъ коренныхъ преобразованій, это искусство оставалось цѣлымъ тысячелѣтія застывшимъ въ прежнихъ тѣсныхъ рамкахъ; въ медленномъ ходѣ художественнаго творчества египтянъ, закованнаго въ тяжелыя цѣпи древнихъ традицій, отводившихъ въ немъ такое важное мѣсто долготѣ и панирусу, ницѣ и никогда не находимъ мы признаковъ индивидуальности того или другого художника, съ именемъ котораго были бы связаны новыя шаги въ области искусства. Конечно, въ исторіи Египта нѣтъ недостатка въ именахъ художниковъ. Мы находимъ тамъ какъ главныхъ, такъ и второстепенныхъ зодчихъ, скульпторовъ и живописцевъ, но только въ рѣдкихъ случаяхъ имѣемъ возможность приурочить нѣкоторое художественное произведеніе къ имени опредѣленнаго художника, да и тогда это произведеніе не заключаетъ въ себѣ никакихъ характерныхъ чертъ, отличающихъ его отъ произведеній другихъ мастеровъ.

Въ эпоху наибольшаго процвѣтанія Египта, съ древнѣйшихъ временъ и до покоренія долины Нила македонянами (въ 332 г. до Р. X.), насчитывается тридцать династій фараоновъ. Попытка опредѣлить время царствованія древнѣйшихъ египетскихъ династій годами привела къ совершенно различнымъ результатамъ. Мы желаемъ, напримѣръ, знать, когда царствовалъ фараонъ Снофру, основатель 4-й династіи, при которой бы и построены громадныя пирамиды Нижняго Египта: по благонадежному, хотя и не совсемъ точному указанію Эд. Мейера, онъ жилъ позже 2830 года до Р. X.; съ своей стороны, Лепеіусъ относитъ время его царствованія къ 3124 году, Брутиъ къ 3766, Масперо къ еще болѣе раннему времени, приблизительно къ 4100 году до Р. X. Цвѣтущая эпоха царствованія 18-й династіи можетъ быть отнесена къ XVI-му столѣтію, царствованіе 19-й династіи къ XIV-му, 26-й къ VII-му и VI-му. Потребность въ болѣе систематизаціи побудила раздѣлить всю исторію Египта на нѣсколько главныхъ большихъ періодовъ.

Наиболѣе удобнымъ для исторіи искусства должно признать дѣленіе нѣмецкихъ египтологовъ, различающихъ въ исторіи Египта четыре періода или „царства“: древній, средний, новый, и, наконецъ, Саисскій періодъ, составляющій послѣднюю эпоху національной независимости Египта и названный такъ по главному городу царства, Саису. Древній періодъ обнимаетъ собою вѣкъ за эпохой владычества первыхъ трехъ династій, относящихся отчасти къ доисторическому времени, главнымъ образомъ эпоху 4-й, 5-й и 6-й династій, царствовавшихъ не позже какъ съ 2830

по 2500 годъ до Р. X.; среднимъ періодомъ считается время господства 11-й, 12-й и 13-й династій, изъ которыхъ двѣнадцатая царствовала, по повѣстнымъ вычисленіямъ, приблизительно съ 1896 по 1796 г. до Р. X. Новый періодъ — время царствованія 18-й, 19-й и 20-й династій (съ 1600 по 1100 г.); къ послѣднему, саисскому періоду принадлежитъ 26-я династія (съ 645 по 525 годъ до Р. X.). Этотъ періодъ завершился покореніемъ Египта персами, но 200 лѣтъ спустя, завоеватели-греки населили на египетской почвѣ съмена другой, болѣе юной культуры, которая, разумѣется, не могла съ разу вытѣснить остатки прошлаго. Въ еще болѣе позднюю эпоху, даже послѣ того, какъ Египетъ, въ 30-мъ г. до Р. X., превратился въ римскую провинцію, эти обѣ культуры постоянно находились во взаимодействіи.

2. Искусство древняго царства (около 3000—2500 л. до Р. X.).

Исторію египетскаго искусства еще недавно было возможно изучать только съ конца 3-й династїи, и еще на первой стадїи своего развитія оно можетъ быть уподоблено, по выраженію Лепсіуса, «ребенку, воспитанному въ строгости, цѣломудріи и благонравіи», каковы оно и оставалось на всѣхъ послѣдующихъ стадіяхъ. Раскопки и изысканія послѣдняго столѣтія впервые дали намъ возможность познакомиться съ состояніемъ этого искусства. Съ этими открытіями останутся навсегда тѣсно связаны имена Флиндерса Петри, нашего близкаго Туха, между Балласомъ и Петри, гробницы, относящейся къ тому раннему времени, Аменно, отрывки пяти большихъ древнихъ гробницъ фараоновъ близъ Абидоса, и де-Моргана, найденнаго въ 1897 году могилу царя Менеса, которого сами египтяне считали основателемъ первой династїи фараоновъ. Благодаря названному ученымъ, египетское искусство эпохи царствованія первыхъ трехъ династій какъ-бы внезапно воскресло передъ нашими глазами.

Главнѣйшія находки касаются той поры, когда уже существовала письменность. Къ отлично отшлифованнымъ кремневымъ оружію и орудіямъ присоединяются въ небольшомъ количествѣ издѣлія изъ мѣди, а позже и бронзовыя издѣлія. Мы видимъ здѣсь именно, какъ доисторическая неолитическая эпоха переходитъ въ историческую, не теряя однако слѣдовъ начальной ступени каменнаго вѣка.

Гробница Менеса представляла собою прямоугольное, отдѣльно стоявшее сооруженіе, сложенное изъ необожженнаго кирпича; другія же усыпальницы были глубоко высѣчены въ скалахъ и только обложены необожженнымъ кирпичемъ. Предметы, найденные въ гробницахъ той эпохи, сохраняются частью въ египетскомъ музеѣ, въ Каирѣ, частью въ европейскихъ коллекціяхъ. Между прочимъ, ихъ очень много въ берлинскомъ музеѣ, въ новомъ „Подробномъ указателѣ“ котораго они распределены въ научномъ порядкѣ. Глиняная статуя „сидящей женщины“, находящаяся въ этомъ музеѣ, своею дорочностью напоминаетъ нѣкоторыя па-

доисторическія изображенія южной Франціи; у бородастыхъ фигуръ, рѣзанныхъ изъ кости, глаза сдѣланы изъ слоновяго канка. Замѣчательныя зеленныя шиферныя пластинки, имѣющія видъ звѣрей или геометрическую форму, служили для растиранія румянъ.

Среди надѣлокъ изъ стеновой кости, въ одной частной англійской коллекціи есть, между прочимъ, извѣстная Штейндорфомъ доска, особенно интересная потому, что служить доказательствомъ существованія уже въ эту раннюю эпоху обычнаго мотива — царя, схватившаго слоноушиаго передъ нимъ врага за волосы и намѣревающагося убить его. Каменные горшки, имѣющіе форму животныхъ (собаки, слона, бегемота),

напоминаютъ произведенія древне-американскаго искусства. Въ другомъ мѣстѣ встрѣчаются рѣзанные изображенія на зеленыхъ шиферныхъ доскахъ, которыя Штейндорфъ считаетъ за „новую отрасль египетскаго искусства“. Дѣйствительно, такая доска находится въ музеѣ Гизо, и на одной изъ нихъ изображенъ цѣлый рядъ коровъ, ословъ, овецъ и деревьевъ, расположенныхъ другъ надъ другомъ въ видѣ четырехъ полосъ; другая доска представляетъ изображеніе нильской лодки; еще двѣ подобныя доски находятся въ парижскомъ Луврѣ и въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Эти каменные рельефы раннихъ



Штейндорфъ, рис. 1. Доска изъ камня, найденная въ Гизо.

временъ египетской истории отличаются болѣе своеобразнымъ, рѣзко выраженнымъ стилемъ, чѣмъ другія произведенія той же эпохи. Мощныя формы и чрезвычайная мускулиность изображенныхъ здѣсь людей и животныхъ порою напоминаютъ произведенія древне-халдейскаго искусства. По костюму и осанкѣ, люди совершенно не похожи на позднѣйшихъ египтянъ. Что эти рельефы относятся къ древнѣйшей порѣ египетскаго царства — мы, вмѣстѣ со Штейндорфомъ, признаемъ не подлежащимъ сомнѣнію.

Глиняные сосуды времени первыхъ 3-хъ династій выдѣлялись частью исключительно руками, частью при помощи гончарнаго круга. Глиняная корзина свидѣтельствуетъ о томъ, что плетение корзинъ предшествовало гончарному производству. На ряду съ черными чашами, на которыхъ, какъ на неолитическихъ, выведены бѣлой краской геометрическіе узоры, встрѣчаются горшки, расписанные красновато-коричневою краской по свѣтлому фону и бѣлой краской по красному фону.

Орнаментальными мотивами въ живописи этого рода являются волнообразныя и зигзаговидныя линіи, а также настоящія спирали. Штейндорфъ, согласно мнѣнію, высказанному нами выше (ср. стр. 51), пола-

гасть, что некоторые сосуды, иногда покрытые узкими спиралями, заимствовали эти формы от пуммулитового известняка, распространенного в Египте. Среди украшений на вазах встречаются также человечески фигуры, мужские и женские, а равно и фигуры животных, напр. каменного барана, оленя, крокодила и страуса. Швейнфуртъ напечатъ рисунки, изображающіе фламинго съ головою въ видѣ спирали и танцовщицъ съ руками также въ видѣ спиралей; встречаются также изображения ладьи, плывущей по небесному своду, и мертвыхъ глиняные сосуды цѣлкомъ получающіе видъ подобной ладьи — судна, перевозившаго души умершихъ. Мотивы растительнаго царства хотя и рѣдки, однако встречаются. Повсюду проявляются зачатки познѣйшаго египетскаго искусства.

Объ искусствѣ древняго царства, начиная съ 3-ей династии, даютъ намъ понятіе почти одиѣ только гробницы великихъ и знатныхъ египтянъ. Немногія сохранившіяся развалины храмовъ — продолжительные памятники начального религіознаго зодчества Египта — указываютъ на то, что между богами и усопшими мертвецъ существовала тѣсная связь.

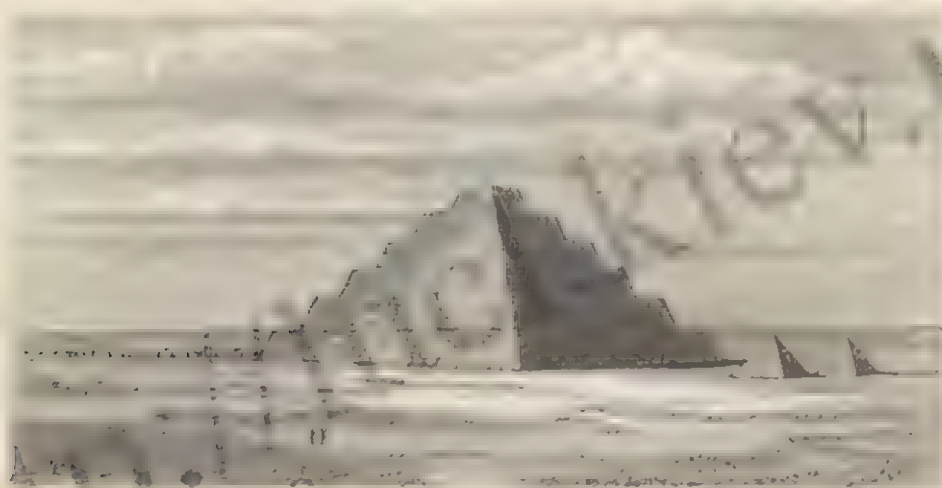
Образцами сооружений этого рода могутъ служить, воверьхъ, открытый Петри нѣсколько лѣтъ тому назадъ небольшой храмъ-усыпальница фараона Снофру, находящійся близъ пирамиды этого покойнаго въ Мемфисѣ и состоящій изъ двухъ залъ, не имѣющихъ никакихъ украшеній, и изъ двора, восторжъ, храмъ Сфинкса въ Гизѣ, относящійся ко времени постройки пирамидъ. Планъ его (безъ прилегающаго къ нему огороженнаго пространства) въ общихъ чертахъ представляетъ двѣ залы, примыкающія одна къ другой и образующія своею совокупностью подобіе буквы **T** (см. рис. на стр. 146). Плоскій каменный потолокъ поддерживался въ поперечной залѣ шестью гладкими четырехгранными столбами, въ продольной же залѣ — десятью такими же столбами, стоявшими въ два ряда. У этихъ колоннъ нѣтъ плинтовъ ни въ основаніи, ни надъ вершиною. Каменные балки потолка покоятся непосредственно на столбахъ. Храмъ этотъ образецъ каменнаго сооруженія самаго древняго типа, происхожденіе, быть можетъ, прямо отъ дольменовъ, но отличающійся тщательностью и правильностью кладки (см. рис. на настоящей стр.). Ни живописи, ни иныхъ украшеній, ни надписей



Внутренній видъ храма Сфинкса, близъ Гизы.
По Петри и Шилье.

вѣтъ въ этомъ простомъ зданіи; за то его столбы вѣдены изъ розовато-краснаго гранита, а стѣны и потолокъ сложены изъ алебастра, такъ что отъ этого небольшого архитектурнаго памятника древности вѣетъ благородной, изящной простотой.

Усыпальницы египетскихъ царей, на которыхъ мы должны теперь остановиться, суть пирамиды; усыпальницами же для вельможъ служили восьмугольныя могильныя сооруженія съ плоской кровлею и со стѣнами, имѣвшими снаружи видъ откосовъ. Эти гробницы называются мастаба. Самыя значительныя пирамиды и мастабы находятся въблизи древней столицы Египта, Мемфиса, въ пустынной мѣстности на западномъ берегу Нила. На западъ ежедневно заходятъ божественныя не-



Сахарская уступчатая пирамида (реконструкция П. Перриона)

бесныя свѣтила, а потому на западъ египтяне предполагали существованіе того царства, гдѣ умершие находятся въ блаженномъ единеніи съ богами.

Пирамиды — наиболѣе грандіозныя и типичныя памятники искусства разсматриваемаго тысячелѣтія. Потребныя скелеты въ пирамидахъ, проникавъ въ которые надобно было по длиннымъ корридорамъ или шахтамъ, помѣщались иногда въ египетской, сложенной изъ камня или кирпича толщѣ самаго зданія, или подъ нимъ, въ каменной почвѣ. Покои, служившіе для принесенія жертвъ или посвященныя культу усопшаго, устраивались обыкновенно въ видѣ особаго зданія, съ восточной стороны пирамиды. Въ художественномъ отношеніи, заслуживаетъ вниманія въ пирамидахъ преимущественно ихъ величественность. Представляя собою окаменѣлый, получившій правильную стереометрическую форму, гигантскій могильный курганъ, онѣ поражаютъ зрителя страшною массою нагроможденныхъ въ нихъ другъ на друга камней и своею стройною четырехгранностью. Въостѣдствии древній греко-римскій міръ при-

знать пирамиды однимъ изъ чудесъ свѣта. Съ точки зрѣнія законовъ историческаго развитія, представляется несомнѣннымъ, какъ это и признается всеми, что древнѣйшая изъ всехъ пирамидъ — гробница Зосера, фараона 3-ей династїи (см. рис. на стр. 148). уступчатая пирамида въ Саккарѣ, состоящая изъ шести огромныхъ, уменьшающихся съ приближеніемъ къ вершинѣ частей, сложенныхъ изъ известняка, и достигающая высоты 60-ти метровъ. Мы уже видѣли раньше, что уступчатая форма есть не что иное, какъ первоначальное, явившееся уже у нѣкоторыхъ первобытныхъ народовъ стилизованіе земляного кургана; пирамиды тоже строились сперва въ видѣ уступовъ, но потомъ дополняясь каменными плитами такъ, что подѣ-концы представляли гладкія грани. Саккарская уступчатая пирамида скрывалась подъ своею тяжеловѣсною массою выложенную зеленоватымъ кафелемъ камеру, которая была реставрирована

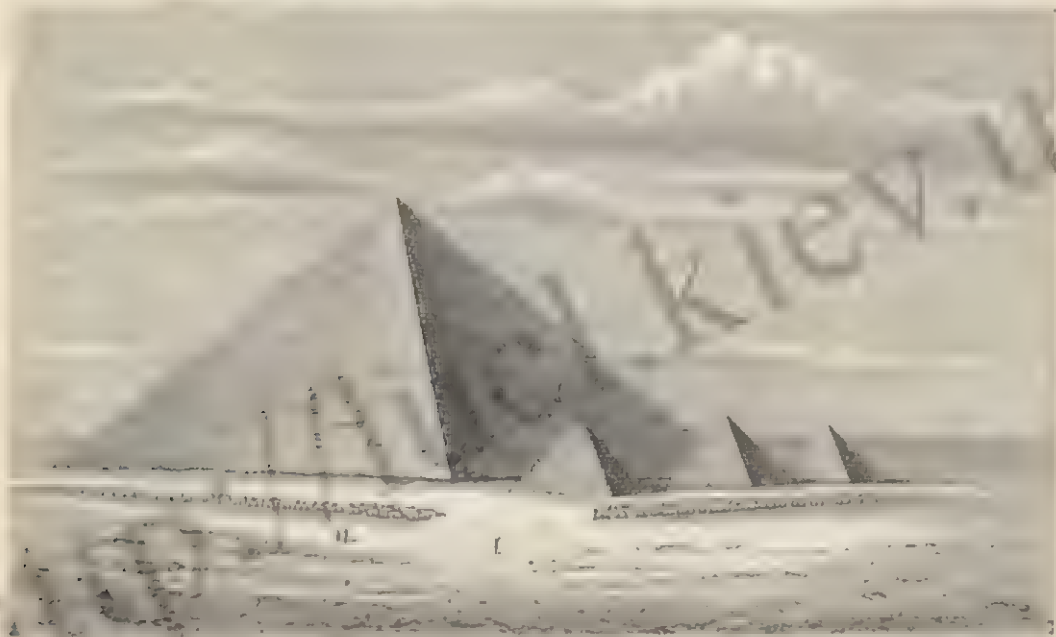
во времена 20-й династїи, отличавшейся любовью къ старинѣ; но судя вообще по ея украшеніямъ, она построена при царѣ Зосерѣ. Узоръ стѣн — облицовки, куски ко-



Дашурская пирамида (реставрация). По Веррину.

торой попали въ берлинскій музей, походить на рогожное плетенье. Фараону Зосеру наследовалъ фараонъ Снофру, усыпальница котораго — пирамида въ Медумѣ — имѣетъ уже не ступенчатую, а гладкую форму. Переходъ отъ одного типа пирамидъ къ другому мы находимъ въ Дашурской пирамидѣ, имѣющей видъ пирамиды, поставленной на другую, уступчатую и имѣющую болѣе крупныя грани (см. рис. на настоящей стр.). Во всякомъ случаѣ, пирамиды съ гладкими гранями являются наиболѣе чистыми и полными выразителями идеи подобныхъ сооружений. Величайшія и гнѣвнѣйшія изъ такихъ пирамидъ находятся близъ Гизе. Это — гробницы трехъ царей 4-ой династїи: Хуфу (Хеопса), Хафре (Хефрена) и Менкере (Микерина). Самая большая и самая древняя изъ этихъ пирамидъ — пирамида Хеопса (см. рис. на стр. 150), имѣющая въ основанїи 233 метра какъ въ длину, такъ и въ ширину, и достигающая до 145 м. высоты. Немногія еще сохранившіяся части ея каменной облицовки состоятъ изъ бѣлаго известняка, который, будучи выкрашенъ въ различныя цвѣта, долженъ былъ некогда производить впечатлѣніе сочетанія нѣсколькихъ

трапециевидных горных породъ. Вторая пирамида, усыпальница Хефрена, была несколько меньшей величины. Высота ея равнялась 135 м; облицовка нижней ея части состояла изъ розоваго-красноватаго гранита. Третья пирамида, пирамида Микерина, имѣла въ высоту только 66 м. Въ нижней своей части она была облицована сланцемъ, а въ верхней известнякомъ. Въ ней были найдены надѣланный много шуму саркофагъ снѣжно-чернаго базальта съ муміей фараона въ деревянномъ гробѣ, утопавшій во время его перевозки моремъ въ Лондонъ, но извѣстный по рисункамъ. Онъ даетъ намъ понятие о видѣ и стилѣ древне-египет-



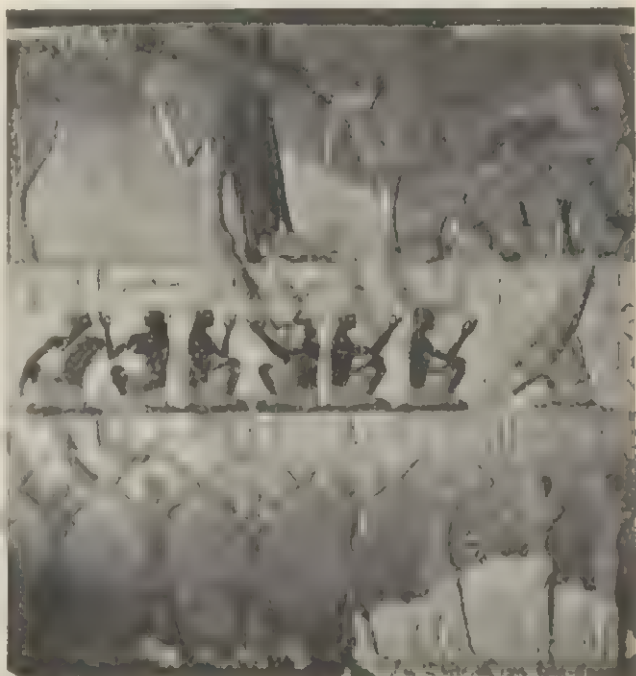
Хеопсова пирамида (реставрація). По Герригу.

скихъ глинобитныхъ и деревянныхъ построекъ. Но такъ какъ нѣмецкая египтологія недавно признала его произведеніемъ времени 26-й династии, реставрировавшей гробницы древнихъ царей въ измѣненномъ видѣ, то вмѣсто этого саркофага типичнымъ образомъ древне-египетской архитектуры можетъ служить великолѣпный саркофагъ Хуфу-Онка (4-й династии) изъ розоваго гранита, находящійся въ музеѣ Гизе; онъ также представляетъ собою подобіе глиняно-деревяннаго сооруженія съ дверями и окнами, хотя съ менѣе разработаннымъ устройствомъ рамъ и косяковъ.

Мастаба, гробницы знатныхъ людей, повсюду расположенныя около пирамидъ, съ художественной точки зрѣнія любопытны не столько по своему внѣшнему виду, сколько по своему внутреннему устройству. Мастаба представляетъ снаружи какъ-бы прямоугольный курганъ, образовавшійся самъ собою отъ вырытой изъ мѣлкыя и насыпанной на гробъ

считавшейся эпохи мы должны снова перенестись въ міръ гробницъ Колоссальный сфинксъ въ Гизе, который до сей поры считался исключенемъ, принадлежить, какъ это удостовѣрено Борхардтомъ, египетскому царству. Громадные, найденныя изъ камня статуи фараоновъ древняго царства, найденныя въ одномъ изъ подземныхъ коридоровъ „храма Сфинкса“, именные ученые Швейнфуртъ, Борхардтъ и др. признають архастическими произведеніями уже 25-ой и 26-ой династии. Что образцами для нихъ служили родимыя произведенія древняго

царства — можно предполагать, но не утверждать съ увѣренностью. Особое положеніе занимаютъ также открытыя недавно въ древнѣйшихъ развалинахъ Гераклеопольскаго храма фигуры чеканной работы, сдѣланныя изъ мѣдныхъ пластинъ и, быть можетъ, вначалѣ золоченныя. Изъ нихъ, статуя во весь ростъ, изображающая Пени I, фараона 6-ой династии, а перенесенная въ гизскій музей, мѣдьяна статуя — по всей вѣроятности сына этого государя, Менесуфиса. По портретности головъ и по жизненности



Стѣна въ усыпальницѣ Тн. Съ фотографіи Вругша.

исполненія, эти изваянія имѣютъ характеръ послѣднихъ, самыхъ зрѣлыхъ скульптуръ древняго царства.

Найденныя въ частныхъ гробницахъ этого царства статуэтки и „фронтальныя“ группы фигуръ, исполненныя или изъ дерева, или изъ известняка, изображаютъ почти исключительно жилищныхъ частныхъ лицъ, ихъ слугъ и служанокъ. Такия статуи и статуэтки помещались въ особыхъ глухихъ камерахъ, находившихся въ масштабѣ и извѣстныхъ подъ названіемъ „сердабовъ“; ихъ ставили туда для того, чтобы обеспечить умершему вѣчную жизнь и обставить ее удобствами. Несмотря на свою примитивную „фронтальность“, эти статуи суть самыя реалистичныя и жизненныя пластическія изображенія людей во всемъ египетскомъ, мало того, во всемъ восточномъ искусствѣ. Только греки въ этомъ отношеніи догнали и превзошли египтянъ. Статуямъ слугъ древняго царства, хранящимся въ музеѣ Гизе, Борхардтъ посвятить

обстоятельное изслѣдованіе. Известняковыя статуи происходятъ изъ Саккарскихъ гробницъ, деревянныя — изъ Меуретскихъ гробницъ. Средствѣхъ и другихъ мы находимъ, кромѣ жрецовъ, провозжающихъ умершаго въ загробный міръ, фигуры поспѣшниковъ, меланхольныхъ, будущихъ, раздувательницъ огня, мясниковъ, виноваровъ, купцовъ и т. д. Въ эти фигуры широкоплечи и коренасты; въ нихъ (какъ указываетъ Штейндорфъ) уже можно замѣтить нѣкоторый переходъ отъ архаической окованности къ большей свободѣ позъ и движеній.

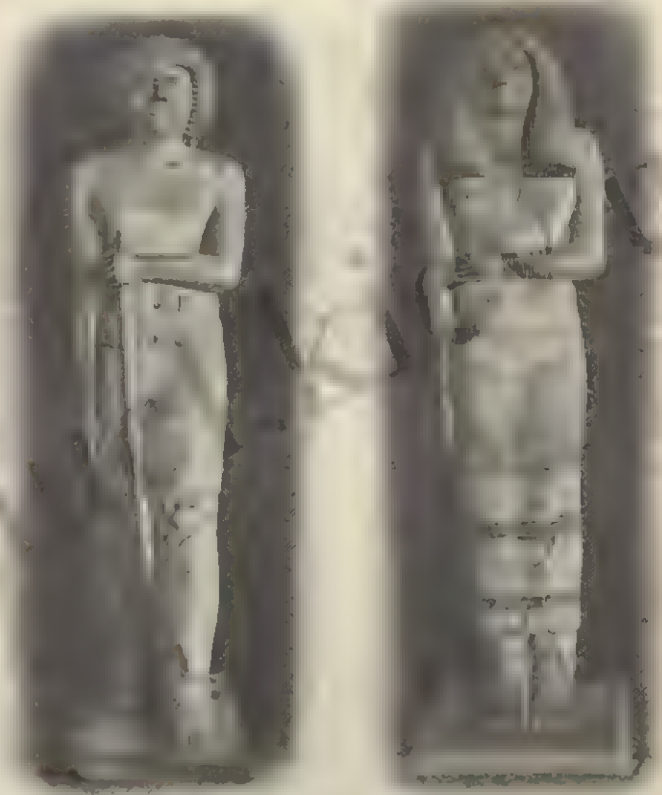


Статуя Метена (Амтена). Съ фотографіи.

Архаическія произведенія, каковы напр. статуя Анхвы въ британскомъ музеѣ и Метена (Амтена) въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на настоящей стр.) относятся къ первымъ временамъ 4-ой династии. Эти фигуры, представленныя сидящими, едва достигаютъ одного метра вышины. Голова у нихъ несоразмѣрно велика, одна рука прижата къ груди, тогда какъ другая, вытянутая впередъ, лежитъ на колѣнѣхъ. Къ подобнымъ произведеніямъ относятся двѣ вырубленныя изъ известняка, величиною почти въ натуру, статуи Луврскаго музея, изъ которыхъ двѣ мужскія изображаютъ нѣкоего „Сену“ (см. рис. на стр. 157, слѣва), а женская „Незу“ (см. рис. на стр. 157, справа). Гораздо болѣею непринужденностью позъ отличаются извѣстныя, изваянныя также изъ известняка (вышиною приблизительно въ 1,20 метра) статуи Раготена и его супруги или сестры Неферть въ гизес-

комъ музеѣ, которыя надо признать относящимися къ позднему времени 4-ой династии (см. рис. на стр. 158). Окрашенный въ темную краску мужчина съ коротко-остриженными волосами на головѣ, вся одежда котораго состоитъ изъ передника, да шнурка на шеѣ, держитъ правую руку еще прижатую къ груди, какъ въ болѣе древнихъ статуяхъ. Женщина, окрашенная въ болѣе свѣдую краску, закутана въ плотно-облегающую ея тѣло одежду, изъ которой выставилась только кисть правой руки, лежащей на груди; густые волосы Неферть спадаютъ съ ея головы на плечи и окружены диадемою, украшенія которой, по словамъ Гудфира, представляютъ древнѣйшій орнаментальный мотивъ — цвѣтокъ лотоса.

а по нашему мнению суть не что иное, какъ звѣздочки. Лица обѣихъ фигуръ своеобразно выразительны. Кромѣ этихъ статуй, до насъ дошло еще нѣсколько другихъ, большаго и меньшаго размѣровъ, составляющихъ славу эпохи 4-ой и 5-ой династий и, прежде всего, знаменитый „Писецъ“ Луврскаго музея въ Парижѣ (см. рис. на стр. 159), изваянный изъ известняка и окрашенный въ красный цвѣтъ. Писецъ сидитъ на землѣ, поджавъ подъ себя ноги, держитъ лѣвою рукою на своихъ коѣннѣхъ папирусъ, а въ правой тростниковую палочку, служащую для письма, и смотритъ прямо впередъ, какъ-бы улыбаясь. Бѣлокъ глазъ сдѣланъ изъ кварца и окаймленъ бронзовыми вѣнками; зрачокъ составляетъ кружокъ горнаго хрустала и вставленная въ него металлическая точка. Волосы на головѣ коротко острижены. Скуллы сильно выдаются впередъ; грудь, руки, коѣнны совершенно естественны и только поднятыя ноги изображены менѣе правильно. Подобныя одиначныя известняковыя статуи имѣются въ значительномъ количествѣ въ музеѣ Гизѣ. Въ луврскихъ известняковыхъ статуяхъ образующихъ семейныя группы, фигурамъ, сохраняющимъ фронтальное положеніе, даны различныя позы. Иногда мужъ сидитъ, а жена — того же, какъ и онъ, роста — стоитъ воцѣпъ, положивъ лѣвую руку ему на плечо. Въ другихъ случаяхъ, супруги сидятъ рядомъ, а между ними стоитъ маленький ребенокъ, держа указательный палецъ правой руки у губъ. Въ одной изъ группъ берлинскаго музея сидитъ только одинъ мужъ; жена, изображенная въ меньшемъ размѣрѣ, стоитъ на коѣннѣхъ рядомъ съ нимъ, а воцѣпъ ея находится спитъ. Глаза отца сдѣланы изъ камня и мѣди. Многочисленныя небольшія статуэтки музея Гизѣ изображаютъ цѣлый рядъ прислуги умершаго.



Статуи Сены и Немы. Съ фотографіи Жиротона

Однѣ изъ слугъ, сидя на корточкахъ, съ выраженіемъ горести положить лѣвую руку себѣ на голову. Здѣсь мы видимъ и того юнцу, и дунцаго съ мѣлкимъ за плечами и съ букетомъ цвѣтовъ въ опущенной правой рукѣ; тамъ слуги и служанки, стоя, или опустившіеся на колѣни, растирають зѣрна или мѣсятъ тѣсто на камняхъ. Несмотря на „фронтальность“ положенія фигуръ, motion ихъ движенія вездѣ очень естественны.



Известняковыя статуи Пасета и Нефerty.
Съ фотографіи Вругша.

Точно такъ же, какъ изъ ряда известняковыхъ статуй древняго царства выдается „Писецъ“ Луврскаго музея, среди деревянныхъ статуй того же периода первое мѣсто принадлежитъ такъ наз. „Деревенскому старостѣ“ музея Гизе (см. рис. на стр. 160). Издѣстать этой стоячей фигуры утерянъ, равно какъ и тонко-раскрашенная полотняная оболочка ея, но все остальное въ ней хорошо сохранилось. Воспроизведенный въ ней плотно-сложенный, тучный мужчина — реалистиченъ и типиченъ не менѣе, чѣмъ фигура худощаваго „Писца“.

Изъ дерева исполнена также отличная статуя главнаго садовника Перъ-геръ-нофрета, находящаяся въ берлинскомъ музеѣ; она также чрезвычайно естественна и по своей стройности составляетъ противоположность дородной фигурѣ „Старосты“. Вообще должно замѣтить, что такой близости къ натурѣ, какую мы видимъ въ скульптурѣ древняго царства, египетское искусство, изображая отдѣльныя фигуры, никогда не достигало и на позднѣйшихъ ступеняхъ своего развитія.

3. Искусство средняго царства (около 2100 — 1700 л. до Р. Х.).

Среднее царство — периодъ, въ течение котораго Египетъ снова возвысился, вышелъ побѣдителемъ изъ долинъ и въсклыхъ пустынянъ, и послѣдовало возрожденіе всѣхъ искусствъ на орошенныхъ священными водами берегахъ нильской долины. Этотъ периодъ былъ классическою порою письменности и позволю расцвѣту извѣстныхъ искусствъ на основѣ созданнаго въ древнемъ царствѣ. Высшей точки этотъ расцвѣтъ достигъ при 12-ой династии.

И за этотъ періодъ наиболѣе сохранившіеся памятники суть гробницы. Усыпальницами царей попрежнему служатъ пирамиды, каковы напр. пирамиды Узертесе-на-Ивъ-Иллагуиѣ, Аменъ-эмъ-чета II въ Гаварѣ и изслѣдованныя Морганомъ пирамиды въ Дашурѣ, сложенные изъ чернаго кирпича и облицованныя большими глыбами бѣлаго известняка. Примѣненіе въ уменьшенномъ видѣ мотива пирамидъ видно въ небольшихъ кирпичныхъ пирамидахъ Абдоаса, описаннаго города мертвыхъ Озириса, гдѣ въ то время уже всякій состоятельный человѣкъ средняго сословія сооружалъ себѣ гробницу или, по меньшей мѣрѣ, ставилъ для себя надгробный камень. По большей части воздвигнутыя на ква-



„Джосеръ“, египетская известняковая статуя.
Съ фотографіи Жюль-Оли.

дратномъ фундаментѣ, съ погребальною камерою, крытою фальшивымъ сводомъ и похожею на пещь, снабженную иногда четырехугольнымъ портикомъ, оштукатуренная и раскрашенная, эти пирамиды имѣютъ во всякомъ случаѣ иной видъ, чѣмъ гласная большая царскія пирамиды. Но всегдѣльные князья и члены высшаго сословія предпочитали хорониться въ пещерахъ, высѣченныхъ въ скалахъ на родной сторонѣ. Самыя извѣстныя изъ такихъ могильныхъ пещеръ находятся въ Бенигассанѣ, въ Берне, и въ Сутѣ, въ Среднемъ Египтѣ. Вся могила выдолблена въ скалѣ. Обыкновенно она состоитъ изъ портика, архитравъ входа въ который поддерживаютъ столбы или колонны, изъ номинальнаго покоя въ глубинѣ котораго иногда помѣщается ниша со статуей почивающаго, и изъ потайнаго склепа для саркофага, куда ведетъ шахтообразный ходъ. Для исторіи архитектуры имѣютъ особенно важное значеніе пещерныя усыпальницы Бенигассана, потому что на подпорахъ ихъ

портиковъ и поминательныхъ покоевъ можно прослѣдить дальнѣйшее развитіе стили египетскихъ каменныхъ построекъ. Прямая, четырехгран-



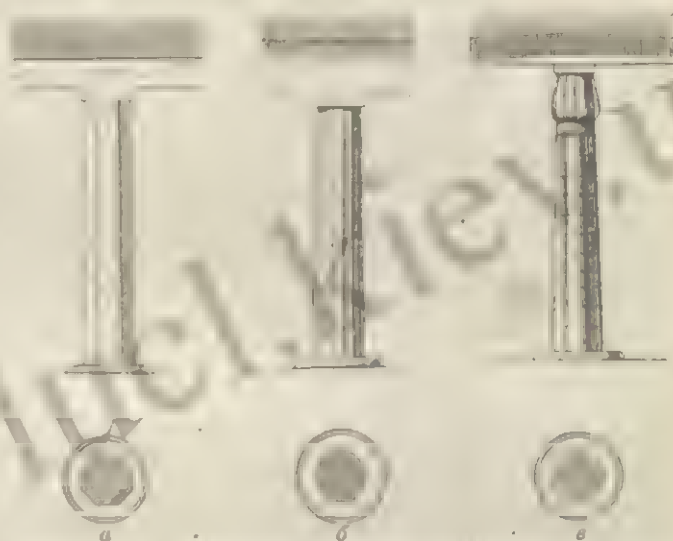
Такъ называемый „Сельскій староста“, египетская деревянная статуя. Съ фотографіи.

ная колонны древняго царства замѣняются сначала осьмигранными (см. рисунокъ на стр. 161, фиг. а), а потомъ -- 16-ти гранными. Когда на 16-ти граняхъ вытесаны гладкіе желоба (каннелюры), получается такъ называемая протодорійская колонна (фиг. б). Круглый плинтъ (база) и квадратная плита покрышки (абака), усиливаютъ впечатлѣніе такой колонны, старательно высѣченной изъ камня и принадлежащей къ чистому каменному стилю. Вмѣстѣ съ тѣмъ появляются уже составныя колонны съ капителями въ видѣ нераскрывшихся цвѣтковъ лотоса (фиг. в). Ихъ стержень состоитъ изъ четырехъ выпуклыхъ стеблей, перехваченныхъ обручами вверху, гдѣ изъ нихъ выступаетъ капитель, состоящая также изъ четырехъ нераспустившихся бутоновъ лотоса, сначала расходящихся врозь, а затѣмъ суживающихся. Круглая база и четырехугольная плита абаки, на которой покоится архитравъ, завершаютъ внѣшность колонны. Лotosовидныя колонны съ чашеобразными капителями въ среднемъ царствѣ — большая рѣдкость. Борхардтъ находитъ

только одинъ образецъ такой колонны въ живомъ одной изъ гробницъ въ Берсе. „Лилия“, или капитель въ видѣ распустившагося цвѣтка

изображена на тронѣ статуи Узертзена I, въ берлинскомъ музеѣ. Колонны, составленныя изъ нѣсколькихъ стеблей папируса, съ канителями въ видѣ нераскрывшихся цвѣтковъ, встрѣчаются въ среднемъ періодѣ довольно часто. Самое полное ихъ развитіе представляютъ каменные колонны храма при пирамидѣ въ Гаварѣ. Канители въ видѣ распустившихся цвѣтковъ папируса встрѣчаются въ среднемъ царствѣ, кромѣ небольшой каменной колонны съ отчетливымъ трехраннымъ стержнемъ, изъ Кауна, главнымъ образомъ въ изображеніяхъ на стѣнахъ гробницъ. Первый классическій примѣръ дѣйствительно пальмовидной колонны имѣется въ одной изъ гробницъ въ Берне. Въ развалинахъ же храмовъ встрѣчается уже особаго рода капитель, въ которой съ двухъ или четырехъ сторонъ изображена рельефомъ голова богини Гаторъ въ огромномъ головномъ уборѣ и съ острыми коровьими ушами.

Плоскія изображенія на стѣнахъ пещерныхъ усыпальницъ этого времени знаменаютъ насъ съ жизнью и искусствомъ долины Нила. Въ Бенни-ассанъ мы встрѣчаемъ уже не только раскрашенные



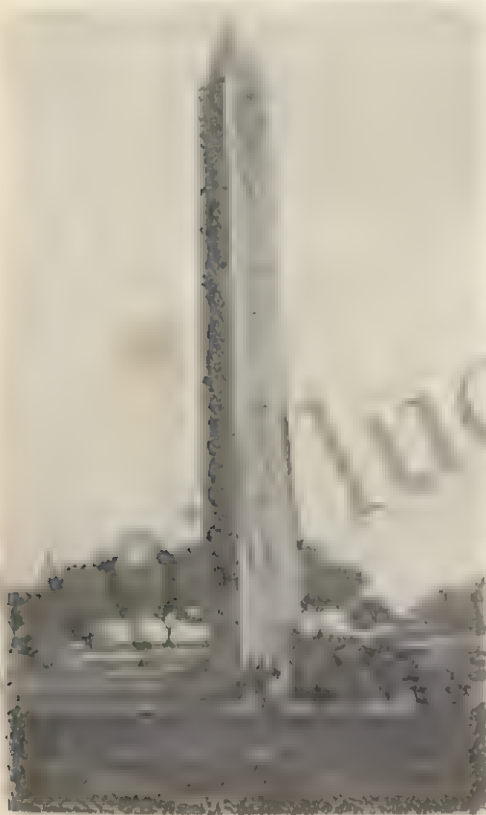
Постепенное развитіе колоннъ въ долинахъ Средняго Египта.

рельефы, но и настоящія стѣнные картины, но фрески, но живопись а темпера въ самомъ широкомъ смыслѣ, краски которой, разведенныя гумми-трагакантовой водою, накладывались при помощи тампона или жесткой кисти. Содержаніе этихъ картинъ вообще сходствуетъ съ сюжетами гробничныхъ изображеній: цари и царьцы, но къ нимъ кое-гдѣ примѣшиваются рисунки, представляющіе цѣлны умершаго: изображаются покой, битва, осада крѣпостей, въ перемѣлку съ пидиллическими сценами быта поселянъ, охотниковъ и рыболововъ, или съ милыми сценами жизни и занятій художниковъ. Языкъ этихъ изображеній остается вообще тотъ же что и въ древнемъ царствѣ, хотя человѣческія фигуры становятся нѣсколько болѣе стройными и рослыми, а повѣствованіе нагляднѣе и живѣе, чѣмъ прежде; позы менѣе принужденны, и въ единичныхъ случаяхъ, сквозь традиціонную неподвижность египетскаго искусства, какъ-бы прорывается стремленіе къ болѣе правильному и свободному размѣщенію фигуръ. Наконецъ, и сельскохозяйственные орудія начинаютъ играть замѣтную роль. Изображенія садовъ, со страшнымъ смѣ-

шеніемъ плановъ и вертикальныхъ проекцій, часто изны въ нѣмъ независимо отъ сюжета. Пальмы, плодовые деревья, виноградныя лозы, кипарисы, изображаются отчетливо и естественно.

Чисто орнаментальныя мотивы въ среднемъ царствѣ становятся также болѣе разнообразны: въ особенности четырехълистникъ, вѣроятно бывшій геометрическимъ прототипомъ цвѣтотной розетты, появляется и въ отдельности, и въ сочетаніяхъ. Но наибольшее развитіе, въ этомъ отношеніи, достигнуто лишь въ новомъ царствѣ.

Наравнѣ съ гробницами средняго царства, развалины храмовъ имѣютъ, благодаря новѣйшимъ раскопкамъ, право на болѣе значительное мѣсто въ исторіи египетскаго искусства, нежели то, которое отводится имъ донынѣ. Въ новомъ зданіи храма, воздвигнутаго Безуртепномъ III въ Бубатисѣ на фундаментѣ храма древняго царсва, папиуса, кромѣ колоннъ съ двумя, обращенными въ разныя стороны, головами Гаторъ, также лотосовидныя гранитныя колонны, состоящія не только изъ четырехъ, какъ въ Бенигассанѣ, но и изъ восьми связанныхъ вмѣстѣ стеблей и столькожъ же цвѣточныхъ чашекъ каждая. Въ абидосскомъ храмѣ Озириса, возобновленномъ при Узертесенѣ I, сохранились еще развалины двора съ четырехугольными колоннами и прислопенными къ нимъ колоссальными фигурами краснаго гранита, изъ которыхъ одинъ изображаетъ самого царя (такъ называемая „Озирисова ко-



Геліопольскій обелискъ близъ Каира.
Съ фотографіи.

лонна"). Храмъ бога Ра въ Геліополѣ, той же эпохи, исчезъ съ лица земли; но непоколебимо стоитъ еще одинъ изъ гранитныхъ обелисковъ, вышиною въ 20 м., воздвигнутыхъ Узертесеномъ I передъ входомъ въ этотъ храмъ (см. рисъ на той стр.). Если не принимать въ расчетъ малыхъ и среднихъ обелисковъ древняго царства (въ берлинскомъ музеѣ), то можно сказать, что это самый древній изъ сохранившихся обелисковъ, древнѣйшій образецъ дѣлъ отцѣльно-стоящихъ четырехъгранныхъ, сверху немного суживающихся и завершающихся небольшою пирамидою столбовъ-памятниковъ, которые имѣли всемиѣрно символическое значеніе, принадлежать

къ самымъ характернымъ изображеніямъ египетскаго искусства и составили необходимую принадлежность египетскихъ храмовъ. Сооруженіе легендарнаго здания, представленнаго греческими историками подъ названіемъ лабиринта, относится также къ той же эпохѣ и приурочивается къ царствованію Аменхотена III. Помимо этого, есть храмъ гробница, съ безчисленными дворами и залами, не имѣвший себѣ подобнаго въ отношеніи величія ни отъ дѣла. Геродотъ говоритъ: „Я видѣлъ это самъ, и оно не поддается никакому описанію“.

Изъ сохранившихся скульптурныхъ произведеній средняго царства должны быть поставлены на первый планъ статуи фараоновъ, обыкновенно изсѣкавшіяся изъ чернаго или сѣраго гранита, или изъ діорита. Изъ твердыхъ каменныхъ породъ предпочитались въ то время уже не свѣтлыя и розовыя, а темныя. Въ статуяхъ, какъ и въ изображеніяхъ на плоскости, незамѣтно никакого успѣха въ отношеніи свободы мотивовъ движенія, но, согласно вкусу эпохи, является удлинненность пропорцій. Плечи становятся еще шире прежняго; сравнительно съ перетянутымъ станомъ, шея дѣлается тоньше и вытягивается, ноги удлиняются, мускулы обрисовываются слабѣе. Черты лица, сохраняя портретное сходство, къ которому египетскіе художники стремились и раньше, приближаются къ одному, общеегипетскому идеалу красоты. Какъ бы то ни было, 12-я династія фараоновъ не отличалась красивою наружностью: выдаю-



Гранитная статуя царицы Нефертити (XIII в.).

щиеся скулы, покатыя лбы, широкіе рты, придавали плоскому лицу типъ въ родѣ славянскаго, по крайней мѣрѣ африканскаго, и безобразны, даже идеализированныя головы царскихъ статуй. Чтобы убѣдиться въ этомъ, достаточно взглянуть въ берлинскомъ музеѣ на колоссальную статую чернаго гранита, изображающую Усертезена I и происходящую изъ абидосскаго храма, и на черную гранитную статую Нерфитъ, супруги Усертезена II, въ музеѣ Лизе (см. рис. на этой стр.).

Съ времени изслѣдованій Борхардта, изображеніемъ фараона средняго царства славится также колоссальный сфинксъ въ Гизѣ, считающийся до сихъ поръ самымъ важнымъ произведеніемъ египетской скульптуры, созданнымъ для того, чтобы служить образцомъ на вѣчныя времена (см. рис. на стр. 164). На лѣвномъ глѣбѣ, до сихъ поръ оставшемся засыпаннымъ по

плечи въ песокъ пустыни, потомъ открытою и снова занесенномъ пескомъ, возвышается на 20 метровъ отъ основанія каменная голова царя, высеченная изъ цѣлой скалы и обращенная лицомъ къ востоку, съ широко открытыми глазами и со всею кашней улыбкой на устахъ. Художники Аменъ-эмъ-гетъ III вернулись къ прежнему реализму: скульптурный типъ династїи этого фараона такъ точно воплотился въ извѣстныхъ его головахъ, что даже въ время считали статуи этого царя и львиного сфинкса съ одною и тою же головою дѣломъ руки чуже-



Гизскій сфинксъ. Съ фотографїи Пампона

странцевъ, египтяно, гиксовъ, державшихъ Египетъ подъ своимъ игомъ между среднимъ и новымъ періодами. Однако Готенишевъ доказываетъ, что это — голова Аменъ-эмъ-гетъ III, и что, какъ таковая, онъ долженъ считаться самыми типичными въ ряду головъ царей 12-й династїи. Черный гранитный сфинксъ съ головою, особенно низко выступающею изъ могучей львиной гривы, и обломкомъ такой же царской статуи сѣраго гранита находится въ музеѣ Гизе; такія же фигуры имѣются и въ другихъ коллекціяхъ. За то, въ посвященной юношеской красѣ чисто-египетскаго типа предстаетъ предъ нами совсѣмъ новая, позолоченная, деревянная статуя царя Гора, привезенная въ музей Гизе изъ дахурской южной кирпичной пирамиды. Въ этой статуѣ сколь угодно болѣе выказалась дѣсь, съ какою египетскіе художники сла-

жилиши непріятныя черты фазіономій въ портретахъ (см. рис. на этой стр.). Къ тому же роду произведеній принадлежитъ хорошенкяя маленькая деревянная фигурка Меду-готена, въ берлинскомъ музеѣ. Она лежала въ гробу изображеннаго царя, на его муміи. Длинный плащъ сдѣланъ изъ бѣлаго, а тело — изъ коричневаго дерева. Волосы были окрашены въ голубой цвѣтъ, а глаза — въ натуральный. Далѣе надо упомянуть о вытянутыхъ, улыбающихся, безжизненныхъ колоссахъ 13-й династіи, какова напримѣръ находящаяся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ, статуя розоваго гранита, изображающая царя Себекъ-го-тепа III сидящимъ на тронѣ. Подобныя произведенія не имѣютъ значенія для изучающаго исторію развитія египетскаго искусства и представляютъ лишь такія черты, которыя были присущи ему во всѣ времена.

Между художественно-промышленными произведеніями средняго царства заслуживаютъ вниманія особенно издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства, каковы напримѣръ роскошный уборъ принцессы Гаторъ-Сатъ (12-я династія), найденный Мортаномъ въ сѣверной Дашурекѣ пирамидѣ. Въ особенности замѣчательны покрытыя красной, свѣтлоголубою и темлоголубою эмалью золотыя нагрудныя таблички въ видѣ храмиковъ легкой конструкции, представляющія искусную сквозную работу въ чистомъ и богатомъ геральдическомъ стилѣ. Онѣ принадлежатъ музею Гизе (см. рис. на стр. 166). Отъ того же времени сохранились отдѣльные рѣзные камни преимущественно въ видѣ скарабеевъ (жуковъ). Эти камни вставлялись въ кольца и служили печатями, подобно циннпрямъ, употреблявшимся въ Месопотаміи уже при первыхъ династіяхъ египетской исторіи. Дуррь властель такимъ кольцомъ времени Аменъ-мъ-гетъ III; на вращающемся въ него сардоникѣ очень тонко вырѣзаны глубокомъ рельефомъ съ одной стороны сидящій властель кольца, а съ другой — царь, повергающій своего врага на землю.

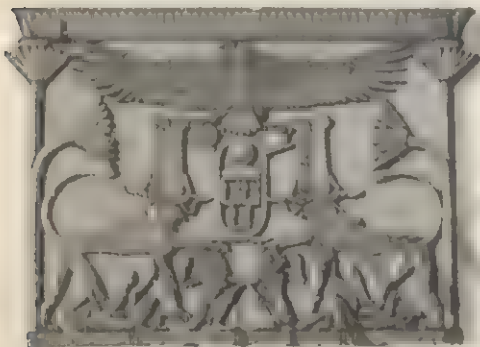
Керамика, давно пользовавшаяся гончарнымъ кругомъ, сдѣлала съ древняго періода, въ продолженіе котораго она лишь очень мало ушла впередъ отъ выдѣлки вышеупомянутыхъ горшковъ первыхъ династій, значительные успѣхи. Въ особенности достойны вниманія



Статуя царя Гора. По Мортану

сосуды различной формы съ геометрическими орнаментами, начертанными белой краскою на красномъ фонѣ, или красно-бурою на желтомъ или беломъ. Фигуры животныхъ и людей, здѣсь и тамъ прерывающій узоръ, едва можно распознать. Видно, что горшечники не вели никакихъ сношеній съ бенгассанскими живописцами. На ряду съ этими сосудами имѣютъ свою цѣну глазурированные горшки (такъ называемый египетскій фарфоръ), но большей части бирюзового или лазоревато-бѣлаго. Изъ глазурированной глины изготовлялись также фигуры животныхъ. Одна изъ такихъ фигуръ, хранящаяся въ музей Гизе, представляетъ голубого бегемота среди болотныхъ растений, окрашенныхъ въ черный цвѣтъ.

Картины, изображающія выдувальщиковъ стекла, въ одной изъ гробницъ 12-й династии, доказываютъ, что стеклянное производство было



Часть деревяннаго гроба изъ гробницы Гатеры.
Хранится въ фонде Гизе.

въ то время уже извѣстно. Что касается до столярныхъ и столяровъ, то должно замѣтить, что современъ 11-ой династии начинаютъ распространяться деревянные гроба и преимущественно внутреннія оболочки мумій. Иногда они приспособляются къ формамъ мумій такъ, что получается нѣкоторое подобіе челоѵка, а иногда воспроизводятъ на своей крышкѣ всю фигуру покойника, тщательно исполненную и роскошно иллюминированную разными красками. Въ такомъ же изобилии, какъ и подобные гроба и оболочки мумій, въ музеяхъ имѣются такъ называемыя „кадоны“ — большія вазы для внутренностей покойниковъ, снабженные крышками, изображающими головы коршуновъ, павиановъ, шакаловъ и челоѵчьи головы — символы охранителей умершихъ. Въ среднемъ царствѣ, кадоны изготовлялись по большей части изъ алебастра.

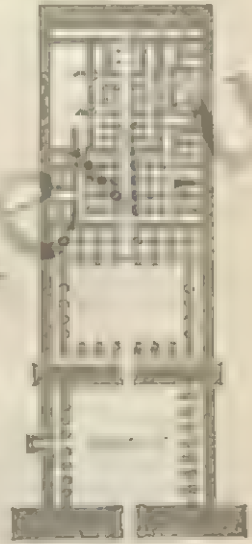
Въ такомъ же изобилии, какъ и подобные гроба и оболочки мумій, въ музеяхъ имѣются такъ называемыя „кадоны“ — большія вазы для внутренностей покойниковъ, снабженные крышками, изображающими головы коршуновъ, павиановъ, шакаловъ и челоѵчьи головы — символы охранителей умершихъ. Въ среднемъ царствѣ, кадоны изготовлялись по большей части изъ алебастра.

4. Искусство новаго царства (отъ 1600 до 1100 до Р. Х.) и позднѣйшаго времени.

Людвигъ Вибель называетъ періодъ новаго царства „эпохой всемирныхъ сношеній.“ Въ то время процвѣтало вавилонское государство, хотя именно за это время мы знаемъ его всего меньше; въ то время существовала въ Сири, Палестинѣ, Финикии и Малой Азіи своеобразная культура, а на почвѣ Греціи господствовала прославленная въ поэмахъ Гомера образованность, которую принято называть „микенской.“ Сношенія между всеми этими странами совершались путемъ мирнаго обмена и бракосочетаній стополюблин. Тутмосисъ I, фараонъ 18-ой династии, въ своемъ побѣдоносномъ шествіи проникъ до негриванскихъ

странь Пудии и до береговъ Евфрата, Тутмосисъ III своими походами въ Сирію и Палестину утвердилъ преобладаніе Египта въ эту эпоху всемірной исторіи. Къ 19-ой династии относится продолжительныя и побѣдоносныя войны Сета I и великаго Рамсеса II съ Хеттою, войны Мернепта сѣ ливійцами и народами побережья Средиземнаго моря. При Рамсесѣ III, изъ 20-ой династии, несчетныя полчища, надвигающіяся съ сѣвера, ударились объ оплотъ, который представлялъ собой египетское царство. Но періодъ времени, начиная съ Рамсеса IV и до Рамсеса XII, былъ эпохой упадка, отъ котораго Египетъ оправился лишь чрезъ нѣсколько вѣковъ.

Фараоны новаго царства, были можетъ, болѣе великіе строители, чѣмъ полководцы, покрыли долину Нила множествомъ гранитныхъ сооруженій, остатки которыхъ еще и теперь, спустя 3500 лѣтъ, сохраняютъ на себѣ отпечатокъ той эпохи; они украшали стѣны своихъ дворцовъ, храмовъ и гробницъ снаружи и внутри цвѣтными рельефами или живописью, занимавшею громаднѣйшія пространства, такія когда-либо отводились для нея у другихъ народовъ; они снабжали свои надземныя и подземныя постройки изваяніями, колоссальность которыхъ — символъ духовнаго могущества. Паскьюльо сущестственно повлияли на египетское искусство всемірныя сношенія долины Нила, остается неизвѣстнымъ. Правда, многоцѣленные осколки микенскихъ вазъ въ египетскихъ гробницахъ, изображенія пѣлѣвѣковъ, принадлежащихъ къ иноземнымъ расамъ, и сокровища посуды, являющихся съ данью, на предметахъ изображеній Египта, найденныя въ Тель-эль-Амарнѣ клинообразныя надписи на вавилонскомъ языкѣ, начертанныя на глиняныхъ плитахъ и содержащія въ себѣ посланія азіатскихъ царей и египетскихъ намѣстниковъ къ фараону Аменхотепу IV (нынѣ въ берлинскомъ музеѣ), свидѣтельствуютъ о томъ, какъ велики были международныя сношенія египтянъ того времени. Въ эту именно пору въ египетской орнаментикѣ, особенно въ живописныхъ украшенияхъ гробницъ, появляется цѣлый рядъ новыхъ мотивовъ, каковы напр. система спиралей съ клиновидной чашечкой, тѣсма, усаженная розетками, или разветвл. съѣ четырехлистка и сочетаніе различнаго рода чашечекъ съ выступающимъ наверху букетомъ цвѣтковъ лотоса или папируса — сочетаніе, которое, несмотря на чисто-египетскій характеръ его составныхъ элементовъ, ошибочно называютъ „финикийскимъ букетомъ“ или „сирийскими цвѣтами“; Ричль называетъ этотъ орнаментъ египетскимъ пальмовымъ деревомъ, а Борхардтъ „букетной колонной“. Нельзя отрицать того, что всѣ



Вѣтвь папируса
храма Рамсеса II въ
Мединѣ, Ахмудъ Пер-
си и Паскьюльо

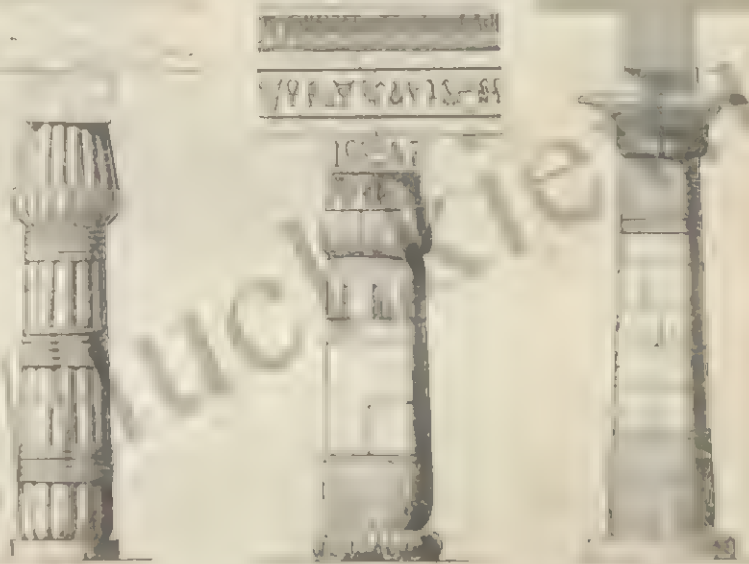
эти мотивы повторяются въ произведенияхъ искусства частью Средней Азии, частью микенскаго, но едва ли возможно, вмѣстѣ съ нѣкоторыми изобрѣтателями Египта, смотрѣть на нихъ какъ на заимствованія павиль, а не какъ на самостоятельны египетскія явленія, повторенныя другими націями. Спираль мы находимъ еще при первыхъ династіяхъ, а противопоставленіе спиралей встрѣчается на скарабеяхъ 12-ой династіи: „спирійскій цвѣтокъ“, т. е. египетское пальмовое дерево, встрѣчается въ египетскихъ гробницахъ гораздо раньше, чѣмъ въ памятникахъ египетскаго и кипрскаго искусства; наконецъ, мы, вмѣстѣ съ Ричлемъ, считаемъ а рѣшіе пѣтлѣннѣмъ, чтобы нарѣчь, нацѣленный такимъ самосознаніемъ и такой изобрѣтательностью, какъ египтяне, могъ внезапно утратить силу для дальнѣйшаго самостоятельнаго развитія. Во всякомъ случаѣ, говорить о „наплывѣ элементовъ азіатской культуры и азіатскаго искусства“, затопившемъ будто-бы Египетъ, значитъ бы зайти черезчуръ далеко.

Архитектуру новаго царства, центромъ котораго были „стѣнныя“ бниы, мы можемъ изучить главнымъ образомъ по храмамъ. Но слѣдуетъ отличать храмы, сооруженные на открытыхъ мѣстахъ долины Нила, отъ храмовъ въ скалахъ или гротахъ верхней части этой долины, стѣпенной утесами. Затѣмъ надо отличать отъ громадныхъ главныхъ храмовъ, архитектурная прелесть которыхъ заключается преимущественно въ ихъ внутренности, свободныя часовни, которыхъ колоннады и галереи обращены наружи. Далѣе надо отличать храмы, назначенные для богослуженія, отъ храмовъ въ честь умершихъ царей, которые въ это время перфекто сооружались на значительномъ разстояніи отъ самыхъ усыпальницъ фараоновъ. Усыпальницы этого времени, устраивавшіяся исключительно въ скалахъ, хотя и достигавшія часто громадныхъ размѣровъ, съ художественной точки зрѣнія представляютъ интересъ только по живописи, украшавшей собою ихъ внутренность.

Самой необходимой для культа, но наименѣе интересной въ художественномъ отношеніи частью вытянутого въ длину египетскаго храма (см. планъ на стр. 167) была низкая темная зала свѣтилица. Окруженная различными покоями, предназначенными для нуждъ богослуженія, она составляла конечное помѣщеніе въ цѣлой анфиладѣ вѣдшихъ въ ней дворовъ и зать. Расположеніе этихъ дворовъ и зать обозначалось еще вѣнъ самаго зданія, въ его священной оградѣ. Дорога ко входу, по бокамъ котораго стояли на стражѣ два массивныхъ обелиска, шла между двумя рядами обращенныхъ другъ къ другу лицами сфинксовъ съ человѣческими или бараньими головами, или барановъ. Входныя ворота, увѣнчанныя желобчатымъ карнизомъ съ изваяніемъ крылатого солнечнаго диска въ срединѣ, представлялись низкими, какъ-бы сдвинутыми между двумя массивными башнями, такъ называемыми пилонами, которые занимали собою передній фасадъ зданія во всю его ширину (см. рисунокъ на стр. 132) и были снабжены также желобчатымъ карнизомъ и колоннами, въ которыя вставлялись щесты съ флагами. По

обѣимъ сторонамъ входныхъ вѣровъ возвышались колоссальныя изваянія фараона, основателя храма. Пройди вѣрота, посѣлитель вступать прежде всего въ открытый дворъ, окруженный колоннадою, — въ такъ называемый перистиль. Сюда, но ни какъ не дальше, допускался народъ при торжественныхъ жертвоприношеніяхъ. За этимъ дворомъ слѣдовала зала съ колоннами (сипостильная зала), важнѣйшая въ художественномъ отношеніи часть египетскаго храма: ея средний нефъ, потолокъ котораго покоился на болѣе высокихъ и массивныхъ колоннахъ, нежели колонны боковыхъ нефовъ, имѣлъ для пропуска свѣта отверстія въ верхней части своихъ стѣнъ, превосходившихъ вышиною все остальное сооруженіе. Изъ этой залы

особый переходъ, тоже часто украшенный колоннами, велъ въ низкое помѣщеніе святилища. Всѣ эти части зданія, которыя строитель могъ по желанію увеличивать въ



Развитіе египетскихъ колоннъ эпохи новаго царства. По Перро и Шимп

отношеніи какъ числа, такъ и размѣровъ, обозначалось спаружи въ расширеніи наклонныхъ стѣнъ, характерныхъ въ египетскомъ зодчествѣ: по краямъ этихъ стѣнъ шель тотъ вапсъ, а вверху нихъ находился тотъ карнизъ, съ которыми мы уже познакомились выше (см. стр. 151); потолки означенныхъ помѣщеній были каменные, плоскіе.

Измѣненіе стили выразилось прежде всего въ формѣ колоннъ (см. рис. на этой стр. фиг. *a*, *b*, *c*, и на стѣл. фиг. *a* и *b*). Колонна съ капителю въ видѣ нераспустившагося цвѣтка лотоса, эта торѣсть среднего царства, исчезаетъ. Колонны съ капителю въ видѣ раскрывшагося цвѣтка, перѣдко представляющаго теперь заостренныя лопастныя чашечки растенія *Nymphaea caerulea*, встрѣчаются, какъ и линеициныя колонны, только на рисункахъ. Пашрусовидныя колонны съ капителю въ формѣ закрытаго пучка цвѣтковъ этого растенія постепенно теряють свои характерныя признаки. Иногда колонна со-

тавлена какъ-бы изъ многихъ стеблей, перехваченныхъ въ нѣсколькихъ мѣстахъ какъ-бы обручами (фиг. а). Но чаще, какъ самая колонна, такъ и ея канитель, раздѣляется на восемь стеблей (фиг. б). Колонны въ видѣ настоящихъ связокъ стеблей послѣ 19-ой династии встрѣчаются рѣдко. Папирусовидная колонна съ гладкимъ стволомъ и канителью въ формѣ раскрывающагося пучка цвѣтовъ (фиг. в, раньше эта форма называлась канителью въ видѣ открытаго цвѣтка лотоса) все чаще и чаще выступаетъ на первый планъ, и ее все еще можно различить по служебности ея основанія и по короткимъ листьямъ на нижней ея части и на канители, какіе встрѣчаются именно только у папируса. Пальмо-



а. колонна съ канителью въ видѣ связки пучка цвѣтовъ, изъ Карнака
б. колонна съ канителью въ видѣ связки пучка цвѣтовъ, изъ Карнака
в. колонна съ канителью въ видѣ связки пучка цвѣтовъ, изъ Карнака

видныя колонны встрѣчаются все чаще, и канитель въ видѣ колокола, ведущая свое начало по всей вѣроятности отъ канителей деревянныхъ жердей для налатокъ (см. стр. 152, фиг. д), дѣлаетъ слабыя попытки выступить на сцену въ Карнакѣ. Гладкіе стержни колоннъ покрываются надписями и рисунками, и все стѣны храмовъ, подобно колоннамъ, въ изобилии украшаются также письменами и изображеніями, отличающимися

болѣе великоблѣнными и болѣе разнообразными тонами красокъ, нежели живопись предшествовавшихъ временъ. „Храмъ“, говоритъ Масперо, „явился изображеніемъ вселенной, какъ понимали ее египтяне. Каждая часть его декорировалась соответственно ея значенію.“ Цоколь стѣны украшается всякаго рода цвѣточнымъ орнаментомъ. Голубой потолокъ устланъ желтыми пятиконечными звѣздами. Между ними парятъ горюны соиновъ юга и сѣвера, встрѣчающіеся какъ на потолкѣ среднего нефа гипостильной залы, такъ и на дверныхъ притокахъ; иногда на темномъ, какъ ночь, фонѣ изображаются солнца и луны. По среди земныхъ цвѣтовъ и небесныхъ свѣтилъ, украшающихъ внутреннія стѣны дворовъ и залъ такъ же, какъ и вѣнныя стѣны пилоновъ, встрѣчаются настоящія картины. На наружныхъ стѣнахъ и отчасти на стѣнахъ дворовъ, обнесенныхъ колоннами, изображаются мѣрскія дѣянія царя, прославляются его войны и побѣды. Затѣмъ, углубляясь во внутренность храма, можно видѣть, какъ царь, окруженный членами своей фамилии, приближается къ богу, въ родѣначальнику. Наконецъ, на

стѣнахъ самой внутренности храма изображаются и въкогда совершенныя царемъ благочестивыя дѣянія и жертвоприношенія.


Съ архитектурной точки зрѣнія, египетскій храмъ можетъ считаться первой попыткой человѣческаго искусства создать весьма расчлененное каменное сооруженіе, выражающее своею наружностью внутреннее содержаніе. Но эта попытка увѣнчалась успѣхомъ не во всѣхъ своихъ частяхъ. Такъ напр. гипостильная зала, раздѣленная колоннами на нѣсколько нефовъ, имѣвшая и плоскій потолокъ и освѣщавшаяся окнами, продѣланными въ верхней части стѣнъ наиболѣе выдающаго среднего нефа, въ сущности была рѣшеніемъ задачи, естественно связанной съ величинной залы, и притомъ рѣшеніемъ, открывавшимъ путь къ дальнѣйшимъ успѣхамъ строительнаго искусства; но отдѣльныя помѣщенія египетскаго храма не составили одного органически-цѣльнаго сооруженія, отличавшагося единствомъ; художественное убранство колоннъ лишало ихъ впечатлѣнія крѣпкихъ поперѣ, и все зданіе вообще имѣло характеръ и въ которой тяжести, которая ощущалась снаружи еще сильнѣе, нежели внутри, благодаря массивности стѣнъ, раздѣленныхъ на части, и массивнымъ башнямъ при входныхъ вратахъ. Но и внутри зданія общее впечатлѣніе получалось скорѣе гнетущее, чѣмъ возвышающее духъ, такъ какъ посылителю приходилось бродить въ сумракѣ мѣста колоннъ, между ихъ толстыми, стоящими близко одинъ отъ другаго стволами, и, по мѣрѣ приближенія къ свѣтилицу, погружаться во мракъ все болѣе и болѣе густой, непрозрачной. Но крайней мѣрѣ снаружи, пока было свѣтло, величавы въ свои права картины и надписи. Расположенныя въ строго-опредѣленной системѣ, онѣ исполняли роль истолковательной идеи какъ духовнаго, такъ и художественнаго значенія всего сооруженія.

Какъ уже было сказано выше, центромъ строительной дѣятельности новаго царства были Фивы. Пышный деревни Кариакъ и Луксоръ, по имени которыхъ названы болѣе главные храмы, лежатъ на правомъ берегу Нила въ мѣстности древняго города. Постройку большого кариакскаго храма Амона, основаннаго еще Аменъ-эмъ-хотомъ I, фараономъ 12-ой династии, продолжали почти всѣ государи 18-ой и 19-ой династій и даже еще болѣе позднихъ временъ. Храмъ, сохранившійся въ Луксорѣ, постройку котораго предшествовало неоконченное сооруженіе, относящееся къ среднему царству, началъ Аменофисомъ III, фараономъ 18-ой династии, и достроилъ Рамсесомъ III, царемъ 19-ой династии. Большой храмъ Амона въ Кариакѣ, имѣвшій въ длину 1400 метровъ и въ ширину 600 метровъ, самый громадный памятникъ египетскаго религіознаго зодчества. Въ его главной залѣ, построенной Тутмосомъ III, находится еще „протогипостиль“ колонны (см. рис. на стр. 161), представляющіе собою какъ бы концы съ безчисленнаго числа колоннъ. Въ перистиль дворѣ, принадлежащемъ тому же царю, встрѣчаются восьмистебельныя пачиреовидныя колонны съ закрытыми лонцами цифровъ и съ острыми гранями стѣселей, на которыхъ

мы уже указывали (см. стр. 136): въ одной изъ другихъ галерей того же храма, колонны имѣютъ канитель въ видѣ колокола, обращеннаго отверстіемъ книзу (см. рис. на стр. 170, фиг. а); канитель въ видѣ зонтика цвѣтковъ, открытаго сверху, появляется внутри этого храма впервые лишь въ большой гипостильной залѣ, относящейся къ 19-ой династии; изъ 134 колоннъ, на которыхъ покоится потолокъ этой залы, имѣющей



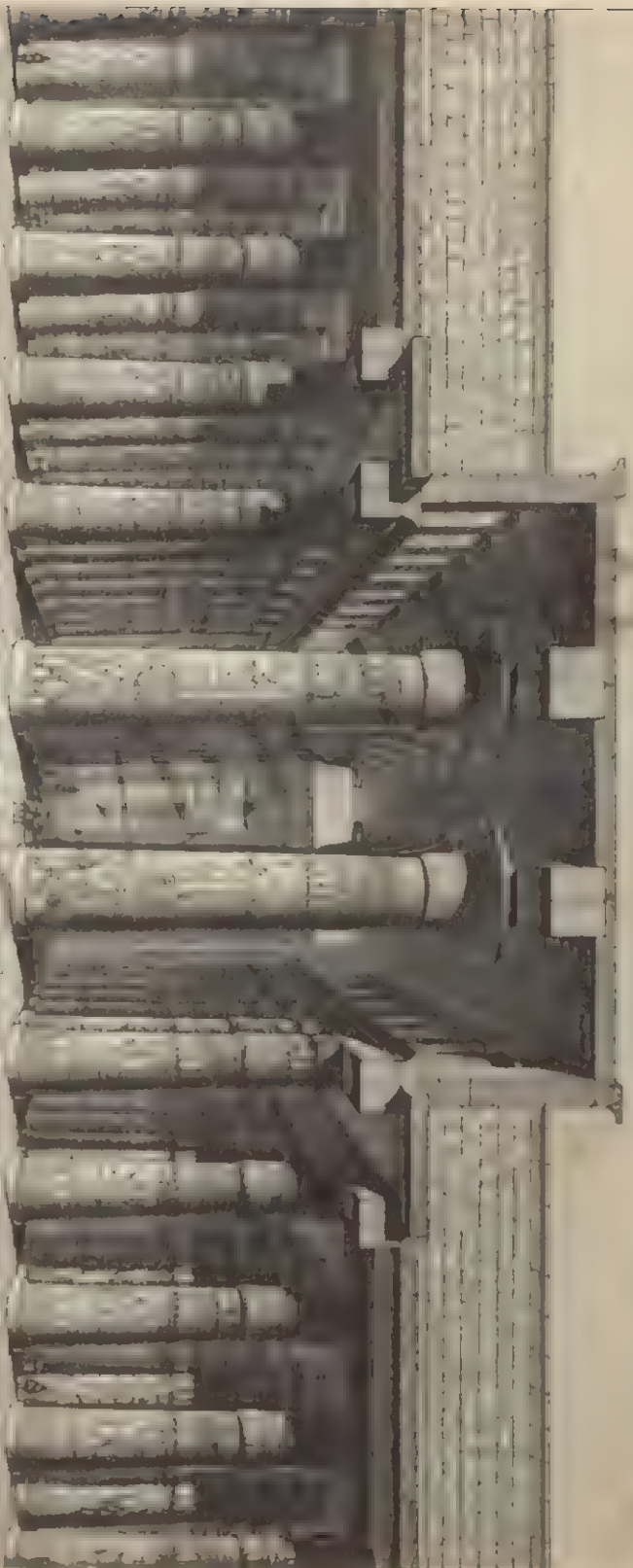
Группа колоннъ храма Амона въ Карнакѣ. Съ фотографіи Павлова.

100 метровъ въ длину и 50 въ ширину, такая канитель дана лишь двѣнадцати круглымъ гладкимъ колоннамъ средняго нефа, достигающимъ 21 метра высоты (см. прилагаемую таблицу: „Гипостильная зала въ карнакскомъ храмѣ“). Въ большомъ Луксорскомъ храмѣ, передній дворъ  которого лежитъ подлѣ устьемъ къ остальной, болѣе древней части зданія, канители въ видѣ зонтика цвѣтковъ встрѣчаются въ высокомъ четырнадцатиколонномъ переходѣ, соединяющемъ этотъ первый дворъ со вторымъ. Вообще же и въ Луксорѣ преобладаетъ закрытая панирусовидная канитель, но еще не въ сглаженной формѣ, а въ видѣ пучка. Стержень колонны иногда перехваченъ въ различныхъ мѣстахъ большими обручами

(см. рис. на стр. 173). Въ Фивахъ, на лѣвомъ берегу Нила, заслуживаютъ вниманія главнымъ образомъ болѣе позднѣйшіе храмы 19-ой и 20-ой династии. Еще въ первомъ вѣкѣ, царица 18-ой династии Гатшепсутъ, дочь Тутмоса I, построила въ Дръ-эль-бари, близъ Фивъ, для себя и своихъ близкихъ чудное сооруженіе, заслуживающее среди пагробныхъ храмовъ царей такого же вниманія, какъ и иудейскіе храмы. Собственно святилище храма высѣчено въ скаль. Четыре обставленныхъ колоннами двора, черезъ которые лежитъ путь въ пещерный храмъ, лежатъ одинъ выше другого на четырехъ террасахъ, соединяющихся между собой стѣпницами. Тому, кто усмотрѣлъ бы въ этомъ

Гипостильная зала в Карнакском храме

По реставрации Шнее.



вліяніе азіатскихъ построекъ въ видѣ террасъ, съ которыми Тутмезісъ I могъ познакомиться въ своихъ походахъ, должно напомнить, что сооруженія египтянъ всегда приспособлялись къ рельефу мѣстности, и что въ каждаго храма встрѣчаются небольшіе подьемы со ступеньками, ведущіе изъ одного помѣщенія въ другое. Проходы къ разсматриваемому храму крыты пологомъ, державшимся на выступающихъ одинъ надъ другимъ камняхъ. Аменофисъ III, которому приписываются главныя части храмовъ Кар-



Развалины луксорскаго храма. Съ фотографіи Пизюмова.

нака и Луксора, равно какъ и сидяще колоссы въ Мединетъ-Абу, нѣкогда стоявшие передъ его храмомъ, создать въ небольшомъ храмѣ Эдефганины, на южной границѣ государства, образцовое сооруженіе обособаго типа храмовъ, обставленныхъ снаружи колоннами со всѣхъ четырехъ сторонъ; въ сожалѣнію, это зданіе было разрушено въ 1822 г. и известно только по рисункамъ.

Совершенно особенное мѣсто въ исторіи какъ религіи, такъ и архитектуры Египта занимаетъ Аменофисъ IV. Онъ замѣнилъ многобожіе поклоненіемъ единственно богу. Онъ не вълюбилъ городъ храмовъ Амона и основалъ между Фивами и Мемфисомъ, въ нынѣшнемъ Телль-эль-Амарнѣ, новый городъ, который украсилъ храмомъ солнца и дворцомъ; ихъ давно уже извѣстныя развалины въ послѣднее время, благодаря

исследованиям Финндерса Петри, доставили массу новых открытий. Уже въ колоннахъ дворца замѣчается стремление оживить и оживить дряхлѣющее египетское искусство новыми заимствованиями изъ природы. Однѣ изъ колоннъ представляютъ собой пучекъ тростника, перевязанный ремнями, и подъ нихъ капителю висятъ изображенія гусей. Другія колонны украшены скопированными съ природы усиками листьевъ лотоса или циссуса. Въ третьихъ стволы окружены орнаментными лентами, на которыхъ являюся спирали. Наконецъ, встрѣчается капитель въ видѣ пальмѣваго опахива, какъ и въ Сетубѣ, приблизительно въ ту же эпоху, мѣстами со стеклянною мозаикой голубого, золотистаго и краснаго цвѣтовъ. „Вообще“, говоритъ Штейндорффъ, „всюду видно предпочтеніе, оказываемое мозаичной техникой. Гуськи, убиравшіе стѣны, были зачастую выложены кусками чернаго и краснаго гранита; теромифическія націи составились также изъ разнообразныхъ камней“. На ряду съ настоящею стѣною живописью по штукатуркѣ, встрѣчается раскрашенные стукковые полы. Искусство Тель-эль-Амарны отличается постройкой своеобразной свѣжестію. Но подобно тому, какъ вскорѣ послѣ смерти Аменхотиса IV его реформы, подъ давленіемъ теократической реакціи, превратились въ ничто, такъ и своеобразное искусство Тель-эль-Амарны разсыпалось въ прахъ, изъ котораго оно возникло.

Сетъ I, фараонъ 19-ой династіи, построилъ храмъ съ пальмовидными колоннами въ Сетубѣ; по плану это сооруженіе, которое продолжалъ его сынъ и преемникъ Рамсесъ II, было большой храмъ въ Абидосѣ съ его передними дворами безъ колоннъ, съ его двумя задними съ колоннами, но безъ стѣнъ нефа, съ его семью святилищами, крытыми полками сводами. Преемникъ этого государя, Рамсесъ II Великій, покровительствовалъ боцеству больше, всѣхъ другихъ повелителей Египта. Продолжая въ Фивахъ, на правомъ берегу Нила, постройку Луксорскаго и карнакскаго храмовъ, онъ соорудилъ на лѣвомъ берегу свой надгробный храмъ, извѣстный подъ названіемъ Рамсесееума, въ которомъ второй дворъ украшенъ столбами съ каридами. Рамсесъ II построилъ храмы также и въ Мемфисѣ, Танисѣ и Бубастисѣ. Но особенно своеобразны оставшіеся отъ его времени небольшіе храмы, высѣченные въ скалахъ по верхнему теченію Нила, въ Нубіи. Въ Ветъ-эль-Валли, Герфъ-Гусенъ и Вади-Собуа, равно какъ и въ Деръ-эль-барі, эти постройки относятся къ полугротахъ, такъ какъ ихъ переднія помѣщенія расчленены подъ открытымъ небомъ. Но въ Абу-Симбелѣ (Ибсамбуль) храмы уже совершенно скрываются въ нѣдрахъ отвѣсныхъ прибрежныхъ скалъ, такъ что снаружи видны только ихъ фасады. Фасадъ малаго храма въ Абу-Симбелѣ украшенъ стоящими во весь ростъ колоссальными фигурами, изъ которыхъ четыре изображаютъ самаго Рамсеса II, а двѣ его супругу (см. рис. на стр. 175). Внутри храма, потолокъ залы подпирается шестью столбами, на капителяхъ которыхъ снова является голова богини Гаторъ. Фасадъ большаго храма, сто-

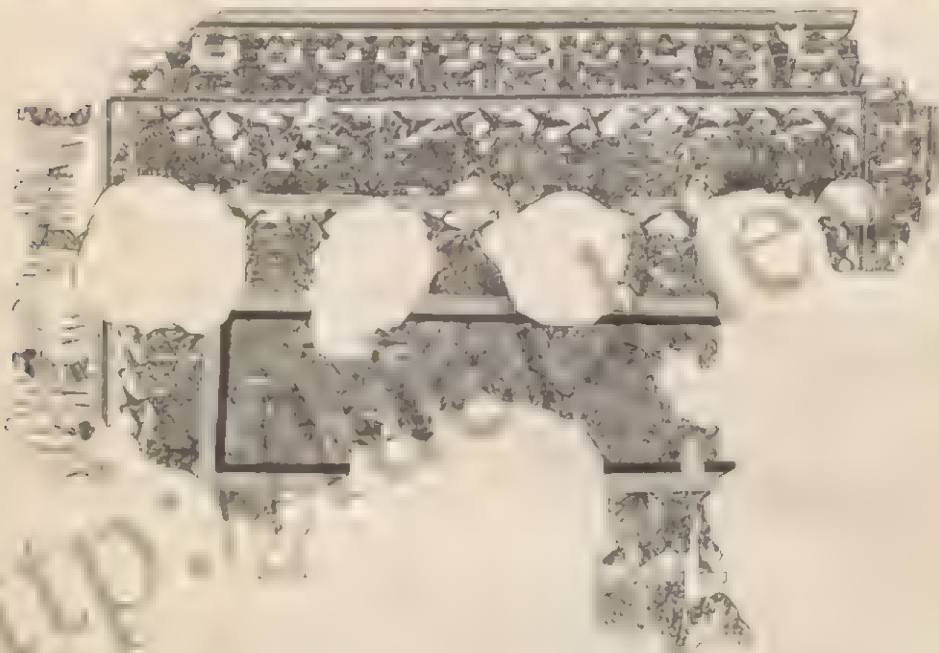
Сетомъ I. Въ египетскомъ Рамессеумѣ, въ лугосорскомъ храмѣ и въ одномъ изъ покоевъ абу-сембальскаго (инсамбулскаго) храма изображенъ Рамсесъ II въ видѣ исполина, стоящаго на военной колесницѣ, влекомой пылкими конями, падающими дукъ или потрясающимъ копьемъ, торжествующимъ надъ своими врагами, которые валятся передъ нимъ одинъ на другого, или атакующимъ осажденную крѣпость, защищаемую непріятелемъ. Рамсесъ III въ его храмѣ въ МедINETъ-Абу изображенъ одинъ разъ взирающимъ на морское сраженіе, стоя на берегу, пуская стрѣлы изъ своего дуга и переступая черезъ трупы; въ другой разъ онъ является взирающимъ на колесницѣ съ охоты на львовъ въ густыхъ камышахъ. Въ изображеніяхъ битвъ и военныхъ экспедицій этой эпохи встрѣчаются все тѣ попытки выражать отдаленіе, на которыя мы указывали выше (стр. 142), т. е. при изображеніи фигуръ, находящихся въ разныхъ планахъ, одна позади другой, онѣ помѣщаются цѣликомъ или наполовину одна надъ другой, а также производится удвоеніе контуровъ, причемъ фигуръ, находящихся дальше, дается даже большій размѣръ, чѣмъ ближайшей. Новостью были также изображенія коня, который вообще появился въ Египтѣ лишь въ періодъ средняго царства. Хотя формы этого животнаго въ ту пору никогда не разрабатывались съ такою любовью, какъ въ древнемъ царствѣ формы осла, однако движенія лошадиныхъ фигуръ воспроизводятся съ отчетомъ и наглядно. Нѣжно прочувствованныя любовныя сцены на стѣнахъ павильона въ МедINETъ-Абу переносятъ насъ въ совершенно иной міръ. Онѣ представляютъ эпизоды интимной жизни Рамсеса III и его супруги. Какія изъ этихъ картинъ — небольшая милая идиллія.



АМЕНЕПТОСЪ IV СЕДЯЩІЙ СТОИТЪ
и его супруга. Рельефъ въ Телѣ
въ-Амарѣ. По Lepsius

Изъ изображеній на плоскости въ египетскихъ усыпальницахъ новаго царства, въ декоративномъ отношеніи интересна прежде всего роскошная по краскамъ орнаментация погребковъ. Приложенная къ настоящему сочиненію таблица, исполненная въ краскахъ, не требуя поясненій, показываетъ, какъ цвѣточныя машенки различныхъ формъ, египетскія пальметты, розетки, завивающіяся ленты и даже бычачьи черепа перемѣшиваются въ этой орнаментации съ геометрическими или геометризованными основными мотивами, въ числѣ которыхъ, на ряду съ дуговыми коймами, шахматными полями и т. п., появились также свѣти меандровъ и спиралей. Стѣнные картины съ фигурами, исполненныя въ царскихъ гробницахъ на большей части полувыпуклою работою, а въ частныхъ гробницахъ преимущественно плоскою, какъ настоящія живописи, знакомятъ насъ съ различными обрядами религиознаго культа, похороны

и суда надъ умершими, не встрѣчающимися въ древнихъ гробницахъ, и главнымъ образомъ, съ обыденной и домашней жизнью обитателей долины Нила, уже обогатившейся появленіемъ тѣня. Въ способъ воспроизведенія сюжетовъ мы встрѣчаемъ здѣсь новыя попытки отбросить древне-египетскіе шаблоны и внести въ изображеніе новыя мотивы и движенія, наблюденныя въ природѣ. Въ этомъ отношеніи особенно поучительны гробницы въ Телль-эль-Амарнѣ. Поклоненіе солнцу изображается здѣсь съ необыкновенной наглядностью. Солнечный дискъ стоитъ надъ священнодѣйствіемъ на небѣ и шлеть на землю свои



Украшенный живописью полъ въ Телль-эль-Амарнѣ. По Флиндерсу Петри

лучи, изъ которыхъ выходятъ руки, готовая принять приносимыя въ жертву дары. Аменхотепъ IV, называемый въ Телль-эль-Амарнѣ Хуенхатеномъ, и его супруга, сидящая съ нимъ рядомъ, изображены оба вмѣстѣ, въ видѣ одной фигуры съ двойными контурами, но съ чрезвычайно индивидуальными, почти карикатурными чертами, съ поразительно тонкой шеей, вытянутымъ животомъ и мягко округленными лицами (см. рисъ на стр. 177). Въ сценахъ пишествъ, прислужникамъ даны свободныя позы, а ноги фигуръ въ Телль-эль-Амарнѣ чаще чѣмъ въ Египтѣ имѣютъ правильное положеніе, позволяющее видѣть весь палецъ пальцевъ. Наконецъ, весьма важное значеніе имѣетъ живопись на стѣнахъ и на полу, въ послѣднее время открытая Флиндерсомъ Петри во дворцѣ Телль-эль-Амарны. Въ срединѣ наиболѣе сохранившагося пола (см. рисъ на этой стр.) изображенъ бассейнъ воды съ рыбками и цѣпами лотоса; въ окружающемъ этотъ бассейнъ пространствѣ,

надъ различного рода цвѣтами порхаютъ птицы. Все это вмѣстѣ исполнено необыкновенно свободно и естественно для египетскаго искусства. Но по одной этой причинѣ мы еще не считаемъ себя въ правѣ, подобно Гельбигу, приписывать этимъ изображениямъ микенское или финикійское происхожденіе. По нашему мнѣнію, слишкомъ далеко заходить и многоваслуженный изслѣдователь Штернборфъ, утверждая, что эти изображения „исполнены въ совершенно естественномъ, свободномъ отъ всякихъ условностей стилѣ“. Въ сущности, здѣсь сдѣлано лишь нѣсколько шаговъ впередъ къ достиженію болѣеи натуральности. Точно также надо



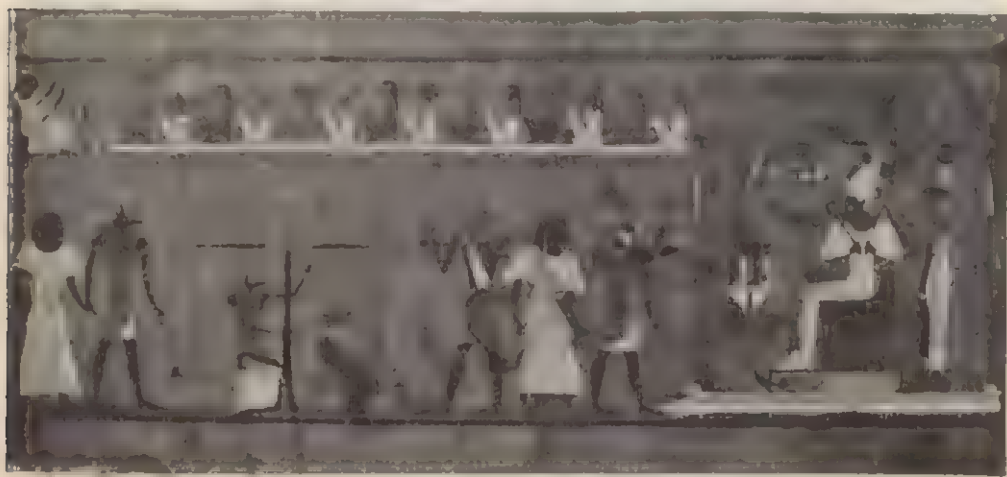
Египетская стѣнная живопись эпохи новаго царства. Съ фотографіи Томпсона

считать преувеличеннымъ мнѣніе, будто бы въ лицахъ двухъ царевенъ на одной изъ стѣнныхъ картинъ „свѣтъ и тѣни переданы съ удивительною градаціей тоновъ“. Въ такой степени и здѣсь не прецѣды предѣлы, доступныя для всей египетской и всей современной ей живописи.

Но въ отношеніи свободы движенія фигуръ, настоящи картины въ нѣкоторыхъ изъ египетскихъ гробницъ этой эпохи дѣйствительно заходить дальше всего, что считается возможнымъ для древнящаго египетскаго искусства. Стоитъ лишь въступить на ланцоцици и музыкантинъ на одной египетской картинѣ Британскаго музея (см. рис. на той стр.), чтобы тотчасъ же признать, что египтяне того времени дѣйствительно умѣли замѣнять на картинахъ обличную профильность поворотами en face и en trois quarts. Однако Эрманъ совершенно правъ, поговоря о профильности допускались лишь при изображеніи лицъ инашихъ слововидъ

но и тогда — прибавимъ отъ себя — эти вольности составили не болѣе, какъ исключенія, подтверждающія общее правило.

Въ египетской живописи разсматриваемой эпохи возникаетъ особый важный родъ плоскихъ изображеній — картины на папирусе, древнѣйшія въ мірѣ книжныя иллюстраціи или миниатюры. Первые свитки папируса съ подобными изображеніями, дошедшіе до насъ, относятся только къ періоду новаго царства. Изображенія занимаютъ собой иногда верхнюю часть манускрипта, иногда различныя мѣста среди его текста, иногда весь свитокъ. Это — красные или черные контурные чертежи, исполненные тонкимъ тростниковымъ перомъ, и затѣмъ слегка или вполне иллюминированные при помощи кисточки.



Съ свѣтъ умершихъ живопись на папирусе. Съ фотографіи Томпсона

Громадное большинство свитковъ папируса до-греческой эпохи сохранилось въ гробницахъ. Изреченія, служившія умершимъ, такъ сказать, „паралелью“ при вступленіи въ вѣчную жизнь, писались для покойниковъ: въ древнемъ царствѣ — на саркофагахъ, въ среднемъ — на гробахъ, въ новомъ — на свиткахъ папируса, помѣщавшихся при трунѣ. Эти свитки принято было украшать рисунками. Ихъ образцы имѣются почти во всѣхъ европейскихъ музеяхъ. Древнѣйшая изъ уцѣлѣвшихъ „книгъ мертвыхъ“ относится къ 18-ой, а древнѣйшая изъ всѣхъ „книгъ о томъ, что есть въ преисподней“, къ 20-ой династіи. Новый экземпляръ книги мертвыхъ находится въ туринскомъ музеѣ. Рисунки подобныхъ свитковъ рѣдко представляютъ что-либо новое въ художественномъ отношеніи. Главное мѣсто среди нихъ занимаютъ изображенія суда надъ умершими. Рисунокъ на настоящей страницѣ представляетъ собою фрагментъ папируснаго свитка, хранящагося въ Британскомъ музеѣ. Въ противоположность подобнымъ памятникамъ, „сатирические“ папирусы знакомятъ насъ съ нѣкой новой стороной характера египетскаго народа и египетскаго искусства. Въ основѣ ихъ лежитъ любовь къ насмѣлкѣ при помощи животнаго

эпоса. Дѣйствія людей вообще или определенныхъ лицъ переносятся въ міръ животныхъ и чрезъ то явствуютъ въ смѣшномъ видѣ: такъ напр. сатирическій панирусъ въ туринскомъ музеѣ представляетъ народію на по (двиги) Рамсеса III, изображенные въ его „павильонѣ“ въ Мединетъ-Абу. Сражающіеся между собою воины представлены въ видѣ кошечъ и крысъ. На одномъ изъ панирусовъ Британскаго музея царь изображенъ въ видѣ льва, а его супруга, съ которою онъ играетъ въ шахматы, въ видѣ газели.

Скульптура круглыхъ фигуръ въ эпоху новаго царства, легко преодолевшая техническія трудности въ моделировкѣ частностей, особенно ногъ, головныхъ уборовъ и одежды, отличалась еще большею тщательностью, но вообще была проще, проще и безжизненнѣе, чѣмъ въ древнемъ царствѣ. При портретномъ сходствѣ изваяній царей и ихъ цѣла прикрашиваются согласно установленнымъ предписаніямъ; фигуры становятся все болѣе строгими; ихъ осанка, насколько это допускаетъ египетская официальность, дѣлается все болѣе натуральною и свободною. Изъ гигантскихъ статуй царей въ сличеніи положеніи, высѣченныхъ изъ краснаго гранита, которыя воздвигались передъ храмами, замѣ-



Статуя Мемнона въ Мединетъ-Абу.
Съ фотографии

чательны статуи Аменхотепса III въ Мединетъ-Абу, одна изъ коихъ была извѣстна у грековъ подъ названіемъ ноющей статуи Мемнона. Онѣ достигаютъ вышины почти 16-ти метровъ, безъ подножія (см. рис. на этой стр.). Колоссъ Рамсеса III въ Рамессеумѣ имѣетъ въ вышину болѣе 17-ти метровъ. Колоссы Рамсеса, стоявшіе передъ храмомъ въ Абу-Симбелѣ (Нусамбуль), какъ гласитъ большинство сохранившихся свидѣній, которыя Масперо считаетъ преувеличенными, достигали до 20-ти метровъ вышины. Изъ числа царскихъ изваяній меньшаго размѣра, относящихся къ новому царству, статуя Тутмосиса III въ гласскомъ музеѣ отличается естественностью лѣвки лица, точно такъ же, какъ голова Гиремтеба, послѣдняго фараона

18-ой династии, и это сфинксы, находящиеся въ томъ же музеѣ, отличаются своего рода одушевленностью весьма удачно воспроизведенныхъ чертъ лица. Прекраснѣйшимъ изъ всѣхъ многочисленныхъ изваянн Рамсеса II считается гранитная статуя въ дуринскомъ музеѣ, отличающаяся техникой и свидетельствующая о наблюдательности художника. Изъ скульптуръ другого рода особенно интересны сидящія фамильныя группы, какова напр. группа Иа Маи, жреца бога Иа, въ берлинскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 140), а также фигуры людей молящихся, приносящихъ



Статуя Сень-мута. Съ фотографіи берлинск. музея.

жертву, или сидящихъ на корточкахъ. Фигуры, сидящія на корточкахъ, обыкновенно закутаны въ широкія мантии. Сень-мутъ, воспитатель царевнъ при дворѣ царицы Гать-шенсутъ, статуя которого изъ чернаго гранита находится въ берлинскомъ музеѣ, закутанъ въ такую мантию вмѣстѣ съ приносною (см. рис. на этой стр.).

Въ сонмъ египетскихъ небожителей вступаетъ въ это время полубожество, свой духъ Бесъ изображаемый въ видѣ карлика, осканившего зубы. Ему приписываютъ западно-азиатское происхожденіе. Со временъ 18-й династии его фигура повторяется безчисленное множество разъ, въ большемъ и маломъ размѣрѣ. Небольшое фаянсовое изваяніе Беса, хранящееся въ берлинскомъ музеѣ, воспроизведено на прилагаемомъ рисункѣ (на стр. 183).

Древнѣйшія изъ сохранившихся египетскихъ бронзовыхъ статуэтокъ, каковы напр. статуэтки Рамсеса II въ берлинскомъ музеѣ, которыя можно считать самыми древними во всемъ мрѣ. Личными изъ бронзы полными фигурами, относится также къ новому царству; но большинство такихъ произведеній принадлежатъ позднѣйшей эпохѣ. Особенной извѣстностью пользуется бронзовая статуэтка бубастской царицы Куромаи, 22-й династии, находящаяся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ. Въ этой фигурѣ, роскошная золотая замаскировка соответствуетъ стройности и округлостн формъ, свѣтловыхъ утонченному вкусу эпохи ея исполненія (см. рис. на стр. 183).

Между типичными фигурами новаго царства, которыя массами клались въ гробницы вмѣстѣ съ покойниками, любимаго фаянсового

фигурки съ цвѣтновъ, преимущественно синюю поливой. Образцы рѣзьбы изъ слоистой кости встрѣчаются вообще отдѣльными экземплярами со времени 5-ой династии; въ ряду издѣлій этого рода особенно выдаются статуэтка Ити, 18-ой династии, находящаяся въ гизскомъ музеѣ. Ити сидитъ на чашеобразной капители колонны и смотритъ на мѣръ повелительно и, вмѣстѣ съ тѣмъ, комично. Небольшіе деревянные статуэтки новаго царства перько изображаютъ большою тонкостью исполненія. Стоящій „офигиеръ“ въ Луврѣ и подобная фигура въ берлинскомъ музеѣ относятся къ 18-ой, а извѣстныя деревянные статуэтки жрецовъ и дѣтей въ туринскомъ музеѣ къ 20-ой династии. Изъ дерева вырѣзаны предельно изящны въ своемъ родѣ „двулетнія ложки“, ручки которыхъ представляютъ чрезвычайно реалистичные мотивы, заимствованные изъ растительнаго царства и изъ жизни животныхъ и людей. Цвѣты, бутоны и стебли лотоса повторяются здѣсь въ самыхъ разнообразныхъ видахъ. У одной изъ ложекъ въ луврскомъ музеѣ, рисунокъ которой часто приводится въ изданияхъ, ручка представляетъ собой чашу лотосовъ, черезъ которую пробирается, срывая цвѣты, знатная дѣвушка съ высокоподнятою кверху одеждою (см. рис. на стр. 184). Ручка другой ложки представляетъ почти такую дѣвушку, которая во время своего кушанья гонится за уткой; сама ложка выдѣлена въ спинку утки. Подобныя произведенія находятся и въ гизскомъ музеѣ.

Издѣлія золотыхъ дѣлъ мастерства при трехъ великихъ египетскихъ династіяхъ тѣсно примыкаютъ къ такимъ же произведеніямъ средняго царства. Нагрудные щиты мумій, обрамленіе которыхъ изображаетъ ворота храма, а середина занята символическимъ, сквозной работы, рисункомъ въ стилѣ гербовъ, составляютъ среди сохранившихся памятниковъ золотыхъ дѣлъ мастерства въ новомъ царствѣ главный родъ драгоценностей, сдѣланныхъ для украшенія. Къ числу клеймодовъ гизскаго музея принадлежитъ украшеніе Ахъ-готенъ, царицы еще



Ити, 18-ой династии, находящаяся въ гизскомъ музеѣ.

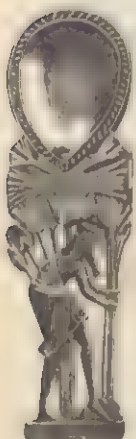


Бр-нговыя статуэтка царицы Кур-мамъ. Съ фотографіи Жюльона.

17-й династии, а среди сокровищъ Лувра находится украшеніе сына Рамсеса II, нагрудный щитъ котораго, сдѣланный изъ золота и лангь-лазурі, изображаетъ царскую змью рядомъ съ корнутомъ. О томъ, какъ далеко ушли египтяне въ металлическихъ работахъ съ насѣчкой, свидетельствуетъ египетская изъ гробницы той же Ахъ-готенъ, хранящаяся въ гизскомъ

музей. Край клинка состоитъ изъ золота, а середина изъ темной бронзы съ надписями и контурными рисунками, исполненными насечкою. На одной сторонѣ, главный рисунокъ изображаетъ льва, пресѣдующаго быка, а второстепенный, у оконечности клинка, — четыре саранчи, сидицы одна позади другой; на другой сторонѣ — пятнадцать цвѣтковъ съ открытыми чашечками. Иероглифическая надпись на этомъ клинкѣ и самый его стиль не оставляютъ никакого сомнѣнія въ его египетскомъ происхожденіи.

Рассматривая глинявитыхъ скарабеевъ и другіе египетскіе амулеты въ нашихъ музеяхъ, убѣждаешься, что они вырѣзаны по большей части



Древнее египетское изображение скарабея. Музей Лувра, Париж.

изъ обыкновенныхъ камней, или покрыты цвѣтной стеклинной поливою. Это побуждаетъ насъ вернуться къ фаянсамъ, къ лѣннымъ глинянымъ сосудамъ, которые въ среднемъ царствѣ бывали почти исключительно синяго цвѣта, а въ эпоху 19-ой — 20-ой династій пестрѣли уже различными цвѣтами. Преобладающіе тона на сосудахъ Аменофиса III были сѣрые и фіолетовые. При дворѣ Аменофиса IV, въ Телль-эль-Амарнѣ, любили яркость, и потому не только утварь, но и мелкія издѣлія изъ обожженной глины покрывались глазурью самыхъ роскошныхъ цвѣтовъ. Небольшія египетскія синія чашки съ стилизованными изображеніями животныхъ и растений, исполненными въ черныхъ контурахъ, относятся къ 18-ой, 19-ой и 20-ой династіямъ. Настоящихъ же стеклянныхъ сосудовъ этого времени сохранилось крайне мало. Среди нихъ встрѣчаются прелестные экземпляры съ издѣтыми цвѣточными орнаментами на полупрозрачномъ синемъ фонѣ. Такимъ образомъ во всѣхъ этихъ издѣліяхъ мы видимъ чувство формы и красокъ, благодаря которому египтяне добраго стараго времени превращали въ маленькое художественное произведение все, къ чему ни прикасались.

Снова цѣлыхъ полтысячи лѣтъ глубокаго упадка отдѣляютъ расцвѣтъ египетской культуры при великихъ Рамессидахъ отъ новаго возвышенія ея уровня въ VII и VI вѣкахъ до Р. Х., при фараонахъ 26-ой династии, Псамметихѣ I Нехао, Псамметихѣ II, Априяѣ и Аманисѣ. Столицей снова освобожденнаго и объединеннаго государства былъ тогда Сансъ, при устьяхъ Нила. Поэтому, эпоху 26-ой династии, культурное развитіе которой было подготовлено еще 25-ою династіей, принято называть сансской.

Отъ обширныхъ строительныхъ предпріятій сансскихъ царей, повсюду возстановившихъ древнія святилища, сохранились для насъ лишь ничтожныя остатки. Особенность египетскаго искусства этой эпохи выказывается главнымъ образомъ въ скульптурѣ. Въ ней наблюдаемъ мы теперь, съ одной стороны, наклонность къ архаизму, къ возврату назадъ

дальше эпохи Рамессидовъ, къ художественному творчеству древняго и средняго царствъ, а съ другой — стремленіе къ изыскству и чистотѣ формъ. Теперь отдается предпочтеніе твердымъ темнымъ камнямъ, «каковы базальтъ, черный и сѣрый граниты, а также одна порода зеленого камня. Фараоновъ древняго царства изображаютъ съ особымъ благоговѣніемъ и любовью, отчасти, быть можетъ, по старымъ образцамъ. Девять статуй царя Хефрена въ музеѣ Гизе, которыя, какъ это окончательно доказано Борхардтомъ, принадлежать отнюдь не 4-ой, а 25-ой или 26-ой династіямъ, сколь нельзя болѣе очевидно выражаютъ собою архаистическое направленіе саисскаго искусства. Особенною извѣстностью пользуется большая діоритовая статуя пятой залы этого музея (см. рис. на этой стр.). Точно также идеализированное изваяніе головы молодого царя и стройная фигура царицы съ головнымъ уборомъ Изиды, принадлежащая берлинскому музею, носятъ на себѣ отпечатокъ саисской эпохи. Четыре надгробныхъ рельефа въ гизскомъ музеѣ, исполненные необыкновенно чисто и изображающіе приношеніе и пріемъ даровъ для жертвоприношеній въ память умершихъ, даютъ особенно ясное представленіе о стилѣ рельефовъ этой эпохи.



Діоритовая статуя царицы Хефрена
(с фотографіи)

Нѣсколько столѣтій спустя, Нижний Египетъ сдѣлался центромъ греческой духовной жизни. Завоеваніе нильской долины персами прошло для нея безслѣдно, завоеваніе же македонянами оплодотворило ее потокомъ эллинской образованности. При Птоломеехъ, въ Александріи, греки научились понимать египтянъ, египтяне грековъ. Черезъ это соприкосновеніе двухъ народовъ произошло смѣшанный стиль, который отразился въ эллинскомъ и затѣмъ въ римскомъ искусствѣ лишь своего рода манерностью, тогда какъ во все египетское искусство онъ внесъ большую свободу, мягкость и закругленность формъ, что нерѣдко бывало довольно замѣтнымъ противорѣчіемъ его неизмѣняемымъ первоначальнымъ основамъ.

Менѣе всего измѣнился стиль египетской архитектуры, которая во времена Птоломеевъ и римлянъ создала еще цѣлый рядъ большихъ

храмовъ въ древне-египетскомъ стилѣ. Изъ измѣненій въ храмоздательствѣ, характеризующихъ эту пору, прежде всего бросается въ глаза любовь къ помѣщенію паряетовъ въ промежуткахъ между наружными или полунаружными колоннами, а затѣмъ дальнѣйшее развитіе колоннъ, въ которыхъ теперь перетяжки и расширения у подножія нерѣдко смѣняются



„Навилъонъ“ Нектанебо. По Присъ-д'Ансени.

непрерывною прямою стержнемъ, между тѣмъ какъ капитель становится болѣе роскошною и натуралистичною. Храмы въ Эдфу и Дендерѣ, постройки которыхъ тянулись съ предѣльныхъ временъ древняго царства, въ томъ видѣ, въ какомъ они сохранились, точно также какъ и храмы въ Омбосѣ (Комъ-Омбо) и Эсне, вполне принадлежатъ птоломеевской и римской эпохамъ.

Къ числу небольшихъ храмовъ, окруженныхъ снаружи колоннами со всѣхъ сторонъ, по образцу храма, сохранившагося отъ древняго времени въ Элефантинѣ, слѣдуетъ отнести два изящные „храма“ позднѣйшихъ временъ на островѣ Филѣ. Еще до греческаго завоеванія, Нектанебо, фараонъ 30-ой династии, построилъ на югѣ этого острова большое зданіе безъ крыши и стѣнъ, которое мѣръ могъ бы называть скорѣе „убѣжищемъ“ для путешественниковъ, нежели храмомъ (см. рис. на этой стр.). Такое же зданіе, только нѣсколько болѣе величій, было построено на востокѣ острова въ римскія времена. Изъ стѣнъ паряета, обнаружившихъ нижнюю часть зданія, поднимаются колонны, на которыхъ покоится карнизъ. Въ „Навилъонѣ“ Нектанебо, надъ капителью въ видѣ

непрерывною прямою стержнемъ, между тѣмъ какъ капитель становится болѣе роскошною и натуралистичною. Храмы въ Эдфу и Дендерѣ, постройки которыхъ тянулись съ предѣльныхъ временъ древняго царства, въ томъ видѣ, въ какомъ они сохранились, точно также какъ и храмы въ Омбосѣ (Комъ-Омбо) и Эсне, вполне принадлежатъ птоломеевской и римской эпохамъ.

Къ числу небольшихъ храмовъ, окруженныхъ снаружи колоннами со всѣхъ сторонъ, по образцу храма, сохранившагося отъ древняго времени въ Элефантинѣ, слѣдуетъ отнести два изящные „храма“

чаши высятся вполне развитая вторая капитель съ извившими головами божини Гаторъ со всѣхъ четырехъ сторонъ. Въ маленькомъ храмѣ, стоящемъ въ Дендеръ рядомъ съ большимъ, встрѣчается бывшая въ разсматриваемое время въ большомъ употребленіи чашевидная капитель, украшенная по всей своей окружности рельефными рисунками листьевъ и сильно напоминающая коринфскую капитель греческой архитектуры. Капитель въ видѣ распустивагося цвѣтка лотоса отличается особеннымъ богатствомъ своихъ формъ въ Эдфу. Капитель въ видѣ распустившагося лилии находится напр. въ Комъ-Омбо, а богато развитая капитель въ видѣ развернувагося зонта цвѣтковъ папируса — въ Филѣ. Богатство формъ въ эту эпоху такъ велико, что почти ни одна капитель не походитъ на другую.

Плоскія изображенія на стѣнахъ храмовъ, по большей части снова располагающіяся рядами одинъ надъ другимъ, въ нѣкоторой степени страдаютъ излишнимъ обиліемъ. Какіе-то храмы свидѣтельствуютъ о желаніи помѣстить въ немъ по возможности все до малѣйшаго египетскаго искусства. Вырѣзка кофланоглифическихъ изображеній (ср. стр. 140) становится глуб-



Голова египетской статуи, называющей изъ чернаго камня. Съ фотографіи берлинск. музея.

же, такъ что фигуры приобретаютъ большую рельефность; при этомъ довольно часто обнаруживается противорѣчіе между мягкой округлостью члѣнки фигуръ и первобытной строгостью ихъ расчлененія. Наоборотъ, миниатюры папирусовыхъ манускриптовъ, благодаря болѣе тонкимъ прописаннымъ перьямъ перенесчиковъ и художниковъ позднѣйшаго времени, становятся болѣе изящны, но за то и болѣе ничтожны и холодно по содержанию, чѣмъ въ хорошее старое время.

Въ скульптурѣ круглыхъ фигуръ позднѣйшаго периода египетскаго царства съ трудомъ отличать до-птоломеевскій стиль отъ толомеевскаго. Нѣкоторые произведенія, порывающія необыкновенно чуткимъ и сильнымъ подражаніемъ природѣ и содержащія въ себѣ на ряду съ греческими главными образомъ все-таки египетскія характерныя черты, по всей вѣ-

роитности относится къ послѣднему времени передъ завоеваніемъ Египта Александромъ Македонскимъ. Къ произведеніямъ этого рода принадлежатъ берлинская бронзовая статуэтка, представляющая человека въ длинномъ одѣяніи съ изображеніемъ Осириса въ рукахъ, произведеніе, поражающее необыкновенною тщательностью моделировки головы головы; затѣмъ — поступившая съ десятокъ лѣтъ тому назадъ въ парижскій Лувръ голова пища, названная изъ темнаго камня и производящая почти такое впечатлѣніе, какъ-будто сформована прямо съ натуры; но прежде всего сюда относится сдѣланная изъ чернаго камня бритая голова пожилого человека, въ Берлинскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 187). Натуральность длины черена этой головы, поверхность котораго оживлена разными слу-



Минувшій скелетъ въ Урѣ.
Изъ Герра и Паше.

чайными особенностями, естественность очертанія рта со впадиною между верхней губой и носомъ и индивидуальная форма ушныхъ раковинъ наводятъ на мысль, что это — вполне архаическое произведеніе греческой эпохи диалектовъ; но тѣмъ не менѣе не только общее впечатлѣніе этого изваянія даетъ знать объ его египетскомъ происхожденіи, но и въ достаточной степени выказываются его египетскія особенности, напр. въ глазахъ безъ слезницъ и съ тонкими краями вѣкъ.

Египетское искусство собственно птоломеевской эпохи стоитъ однако на иной почвѣ. Судить о немъ даетъ намъ возможность изваяніе одного изъ Птоломеевъ, находящееся въ гизскомъ музеѣ. Современныя скульптору черты изо-

браженнаго лица сколь нибольше и болѣе противорѣчатъ архаической одреветченности позы фигуры.

И такъ мы видимъ, что египетское искусство въ продолженіе 4000 лѣтъ оставалось вѣрнымъ самому себѣ, хотя и подвергалось сравнительно ничтожнымъ, но все-таки замѣтнымъ измѣненіямъ, и что затѣмъ, точно такъ же, какъ египетскій міръ боговъ, падало, погибало и снова возродилось въ неудержимомъ потокѣ всемірной греко-римской культуры. Однако вплоть до своего окончательнаго исчезновенія оно вообще замѣствовало извнѣ гораздо менѣе, чѣмъ само отдавало. Национальная замкнутость Египта дала его искусству силу оказывать неоднократное вліяніе на всѣ сосѣднія страны. Въ отношеніи усвѣховъ водчества, египтяне или впереди всѣхъ другихъ народовъ: въ развитіи затѣ съ колоннами и боковымъ верхнимъ освѣщеніемъ, въ украшеніи стѣнъ полихромными монументальными изображениями историческаго и религиоз-

ного содержания точно такъ же, какъ и въ законченности воспроизведения нагого человеческого тѣла при спокойномъ или умѣренно-подвижномъ его положеніи, въ передачѣ индивидуальности головъ въ портретныхъ изображеніяхъ и въ употребленіи въ орнаментѣ различныхъ формъ растительнаго царства. Некоторые изъ созданий египтянъ, каковы напр. пирамиды, обелиски, сфинксы, гирлянды цвѣтовъ и бутоновъ лотоса, удержались неизмѣненными въ языкѣ формъ современнаго намъ искусства. Для всѣхъ областей искусства и художественно-ремесленныхъ производствъ, египтяне дали образцы, которые другіе, болѣе юные народы могли развивать далѣе въ новомъ, самостоятельномъ духѣ.

II. Месопотамское искусство.

1. Введеніе. Древне-халдейское искусство.

Хотя искусство халдеевъ и искусство египтянъ въ историческія времена развивались независимо одно отъ другого, однако въ нихъ имѣть недостатка въ чертахъ, указывающихъ на ихъ первоначальное родство, замѣтное и во всѣхъ условіяхъ жизни обоихъ народовъ.

Рѣки Месопотаміи, какъ и Нилъ, подвержены періодически повторяющейся прибыви воцъ, зависящей здѣсь отъ весенняго таянія снѣговъ на горахъ Аденіи, тамъ отъ лѣтнихъ ливней тропической Африки; какъ здѣсь, такъ и тамъ, наводненія съ древнѣйшихъ временъ регулируются и умѣряются каналами и способствуютъ плодородію почвы, тучная почва которой не только благопріятствовала земледѣлю и скотоводству, но и побуждала къ выдѣлкѣ кирпича и къ постройкамъ изъ него. Нижней Месопотаміи не доставало только близости горъ, которыя, окаймляя скалами долину Нила, доставляли ей въ изобиліи камень, благодаря чему египтяне имѣли возможность воздвигать изъ прочнаго матеріала свои храмы и гробницы, предназначенныя для вѣчнаго существованія. Сходству естественныхъ условій Египта и Месопотаміи, какъ на то особенно опредѣленно указываютъ Гомеръ, соответствуетъ сходство нѣкоторыхъ первоначальныхъ проявленій ихъ культуры, а именно сходство языковъ, письменъ, времяисчисления и религій. Въ основныхъ религиозныхъ воззрѣніяхъ обоихъ народовъ одинаковую роль играетъ обоготвореніе небеснаго океана Ану или Ну, отъ котораго выводилось происхожденіе божествъ воздуха и земли, солнца и луны. Почитаніе божества свѣта у обоихъ народовъ занимало первое мѣсто, хотя вавилоняне почитали, на ряду съ солнцемъ и луной, также и звѣзды въ болѣе степенной мѣрѣ египтяне; даже животная символика обоихъ народовъ, находившаяся въ связи съ ихъ вѣрой въ боговъ, представляется во многихъ отношеніяхъ родственной, хотя у египтянъ поклоненіе животнымъ, быть можетъ, по тѣмъ въ нѣмъ суевѣрій первоначальнаго африканскаго населенія ихъ страны, практиковалось въ болѣе степенной мѣрѣ, нежели у вавилонянъ.

Отъ сходства между мѣстными географическими условіями и между основнымъ мировоззрѣніемъ произонини и точки соприкосновенія между египетскимъ и древне-месопотамскимъ искусствами. Тѣмъ не менѣе никто не можетъ принять произведение древне-египетскаго искусства за древне-халдейское; ихъ сходство не идетъ дальше того, что обусловливается равенствомъ ступени культурнаго развитія обоихъ народовъ.

Древне-халдейское искусство въ своихъ существенныхъ чертахъ является искусствомъ городовъ сумерійскаго юга и семитическаго сѣвера.



Остатки древноточнаго канала въ Нин-
гир. По „American Journal of Archaeology“.

впослѣдствіи вавилонскаго государства, которые, ведя съ переменнымъ успѣхомъ борьбу изъ-за преобладанія, имѣли каждый своихъ особыхъ царей до тѣхъ поръ, пока вавилонскій царь Хаммураби не соединилъ подъ своею властью югъ и сѣверъ въ одно большое древне-вавилонское государство. Но Леману, это произошло въ 2334 г. до Р. Х., по Гоммелю же и Эд. Мейеру значительно позже. Вѣкъ владѣтельства въ Вавилоніи Коссеевъ, достигшаго наибольшей силы въ XV столѣтіи до Р. Х., для исторіи искусства даютъ лишь весьма мало матеріаловъ; отъ столѣтій, слѣдовавшихъ непосредственно затѣмъ, сохранились лишь единичныя произведенія вавилонскаго искусства. Въ это время вавилонское царство все болѣе и болѣе подпадало подъ власть своего сосѣда, Ассиріи, пока наконецъ, въ 689 году, ассирійскій царь Санхерибъ окончательно не сравнилъ Вавилонъ съ землей. Развитіе древне-халдейскаго искусства начинается около 3000 л. до Р. Х. и заканчивается въ 2000 г. до Р. Х., но древне-вавилонское искусство мы могли бы въроятно простѣдить вплоть до VII вѣка до Р. Х., если бы то, что осталось отъ него, по большей части не погибло подъ развалинами ново-вавилонскаго искусства. Ново-вавилонское государство, просуществовавъ всего одно столѣтіе (625—539 до Р. Х.) и успѣвъ за это время состариться, порожило искусство, гигантскія произведенія котораго удивляли евреевъ и грековъ.

Сумерійцы, которые, въ противоположность семитамъ, по языку и тѣлоустройству представляются родственными съ одной стороны ариямъ, а съ другой стороны тюркамъ, считаются создателями всей древне-месопотамской культуры. Ихъ литературу, искусство, науку и религію усвоили себѣ семитическіе вавилоняне и ассирійцы. Даже ихъ

языкъ продолжалъ существовать у месопотамскихъ семитовъ въ значеніи священнаго языка. Чисто сумерійскими остались южные города страны, изъ которыхъ въ исторіи искусства имѣютъ значеніе Эриду, находившійся на мѣстѣ нынѣшнихъ развалинъ Абу-Шарейна, Сиршурра (Сиргулла, Сиргелла, Лагана) на мѣстѣ нынѣшняго Телло, родины Авраама, Ура въ Халдѣ, нынѣшній Мугхейръ (Мукаджьяръ) и Ларсъ, называемый теперь Сенкерехомъ. Раньше другихъ семитизировались средне-вавилонскіе города Урукъ, библейскій Эрехъ, развалины котораго нынѣ называются Варою, и Нишуръ (Нибуръ), названіе котораго превратилось теперь въ Ниферъ. Чисто-семитическими были сѣверно-вавилонскіе города, изъ которыхъ самый Вавилонъ и его родная сестра Борзинна похоронены подъ развалинами Гитты, Бирсъ-Нимруда и Эль-Каера, тогда какъ сѣбѣ Агаци, божественность котораго съ Аккадомъ установлена не всеми исследователями, и родственный ему Синнаръ дошли до насъ въ развалинахъ Абу-Габбу.

До средины XIX столѣтія мѣста этихъ первоначальныхъ городовъ обозначались холмами мусора и песку, возвышавшимися тамъ и сямъ на обширной, жаркой равнинѣ. Къ раскопкамъ этихъ домовъ было впервые приступлено въ началѣ пятидесятыхъ годовъ минувшаго столѣтія англичанами Лофтусомъ и Тейлоромъ. Первые сообщенія объ ихъ трудахъ появились въ 1855 и 1857 годахъ. Французская экспедиція 1852—53 годовъ извѣстна главнымъ образомъ своей дѣятельностью по части раскопокъ самой столицы царства, Вавилона. Древности, найденныя этой экспедиціей въ 1855 г., погибли въ водахъ Тигра, но ея научные результаты изложены Ошертомъ въ его главномъ трудѣ, появившемся въ 1859—63 гг. Раулинсонъ, авторъ всезнающаго англійскаго сочиненія о Месопотаміи, продолжалъ въ 1854 г. изслѣдованія въ Бирсъ-Нимрудѣ. Поездъ того изслѣдованіе халдееко-вавилонскихъ развалинъ возобновилось только въ 1870-хъ годахъ. Гормульдъ Рассамъ изслѣдовалъ развалины Абу-Габбу и далъ отчетъ о своихъ работахъ въ 1884 г. Де-Сарзекъ съ 1877 сдѣлалъ въ Телло рядъ открытій, обильныхъ результатами, которые опубликованы имъ вмѣстѣ съ Лебомъ Гёзе (Heusey) въ объемистомъ трудѣ, появившемся въ 1887 г. Непецъ-ванскій университетъ съ 1889 г. производитъ раскопки древняго Нишкура: его открытія публикуются частью Гильбертомъ, частью Дюлономъ Петерсомъ. Въ настоящее время германскія общества производятъ раскопки самого Вавилона.

Формы зодчества древней Месопотаміи обусловливались свойствами строительнаго материала, который былъ въ его распоряженіи. Тучную глину мѣстной почвы частью формовали въ большіе куски, частью разбивали въ видѣ правильныхъ кирпичей. Кирпичъ или только просушивали на воздухѣ и солили, или обжигали въ огнѣ; кое-гдѣ его уже глазурировали, причемъ обыкновенно штемелевали

именной печатью царского водного. Тесанный камень, изготовление которого обходилось дорожке, употреблялся только для придверных брусьевъ, для пластических украшений и для настоящего ваяния. Постройка производилась массивными террасообразными наслесиями или правильной кладкой, которая лишь рѣдко, въ тѣхъ случаяхъ, когда нужно было сообщить ей большую устойчивость, получала наклонъ, обыкновенно же подкрѣплялась выступающими изъ стѣнъ нишами. Потолки закрытыхъ помѣщений дѣлались поперечному изъ пальмовыхъ стволовъ или изъ деревянныхъ балокъ, которыя получались изъ лѣсныхъ мѣстностей. Но крайней мѣрѣ отъ древне-халдейскихъ временъ не остаются никакихъ слѣдовъ сводчатыхъ покрытій или куполовъ, и по ассирийскимъ сводамъ и куполамъ, сооруженнымъ двумя тысячелѣтними позже, невозможно заключить, что подобнаго рода покрытія существовали въ древне-халдейской архитектурѣ. Древние халдеи, безъ сомнѣнія, уже имѣли понятие о сводѣ, какъ и о первобытномъ ложномъ, образуемомъ чрезъ кладку краевъ двухъ противоположныхъ стѣнъ выступами до тѣхъ поръ, пока последние не сомкнутся между собой, чему классическимъ примѣромъ можетъ служить сводъ потребальнаго склена въ Урѣ (см. рисунокъ на стр. 188), такъ и о настоящемъ сводѣ съ замковымъ камнемъ, каковъ напр. сводъ, сохранившійся въ одномъ водосточномъ каналѣ въ Нишурѣ (см. рисунокъ на стр. 190). Но оба эти рода сводовъ, принадлежаще къ типу скорѣе стрельчатого, чѣмъ круглаго свода, зѣбѣ, какъ и въ Египтѣ, примѣнялись лишь въ небольшомъ масштабѣ и для второстепенныхъ цѣлей.

Вопросъ о томъ, употребляли ли древне-халдеи колонны или столбы для поддержки пороговъ и крышъ, на который еще недавно давали отрицательный отвѣтъ, рѣшенъ теперь въ утвердительномъ смыслѣ. Въ одномъ сооруженіи въ Телло, кирпичи котораго отмѣчены именемъ царя Гудеа, и которое, слѣдовательно, принадлежитъ первой половинѣ третьяго тысячелѣтія до Р. Х., де-Сарзекъ нашелъ два толстыхъ столба, изъ которыхъ каждый состоитъ изъ соединенія четырехъ круглыхъ кирпичныхъ колоннъ. Въ нѣсколькихъ часахъ ѣзды отъ Телло, Джонъ Петерсъ открылъ зданіе, внѣшнія стѣны котораго расчленены массивными полуколоннами, а въ одномъ изъ двухъ внутреннихъ помѣщений этого зданія - восемнадцать кирпичныхъ колоннъ съ четырехугольными базами, разставленныхъ очень тѣсно, такъ что это помѣщеніе представляетъ собою настоящую гипостильную залу. Петерсъ относитъ эту постройку къ срединѣ третьяго тысячелѣтія до Р. Х. Само собой разумется, отъ всѣхъ этихъ кирпичныхъ колоннъ сохранились лишь обломки. Но и въ этихъ обломкахъ можно распознать, что каждый рядъ кирпичей состоитъ изъ шести штукъ надлежащей формы. Предположеніе, что для поддержки потолка изнутри раньше всѣхъ колоннъ употреблялись стволы пальмъ, представляется тѣмъ болѣе вѣроятнымъ, что въ полуколоннахъ съ наружной стороны

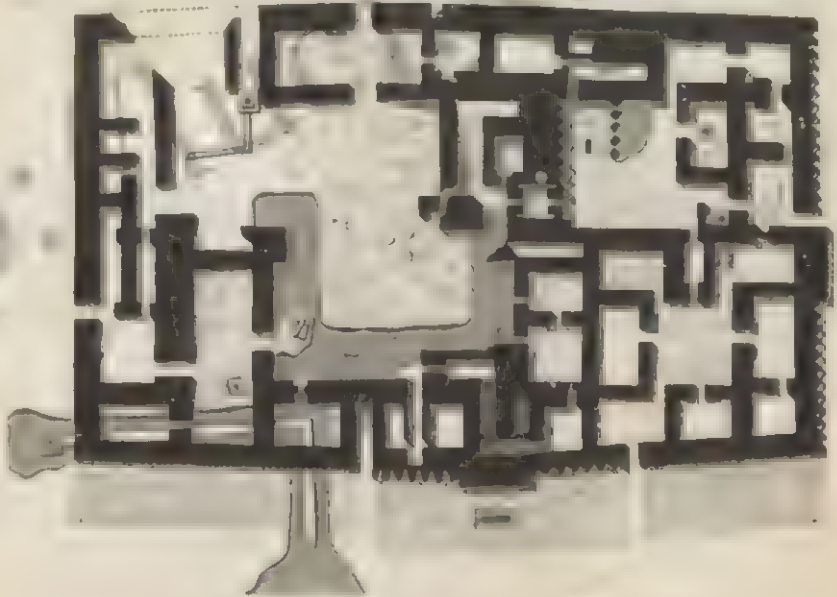
стѣны халдейскихъ построекъ продолжали существовать, только превратившись въ кирпичные, тѣ круглыя стѣны, между которыми первоначально клалась глиняная стѣна, а тамъ, гдѣ эти полуколонны ставились одна подле другой безъ всякихъ промежутковъ, подобно органическимъ трубамъ, какъ напр. въ нѣкоторыхъ частяхъ фасадовъ дворцовъ въ Телло и Варкѣ, образцами для нихъ служили, несомнѣнно, бревенчатые тыны.



Стѣнное украшеніе въ Варкѣ. По Лоптосу.

Относительно декоративнаго убранія древне-халдейскихъ зданий, имѣвшихъ, по всей вѣроятности, жестяныя крыши, мы не можемъ составить себѣ яснаго представленія. Главные фасады обыкновенно были раздѣлены на части четырехгранными или полукруглыми выступами или углубленіями, причемъ или выступали широкия части стѣны въ видѣ настоящихъ «ризалитовъ», или же по-

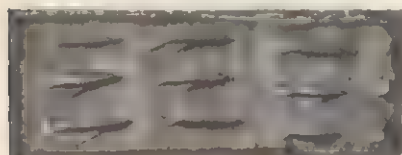
луколонны и столбы располагались въ рядъ съ промежутками или безъ промежутковъ, или же, наконецъ, ровная поверхность стѣны разнообразилась проведеніемъ углублен-



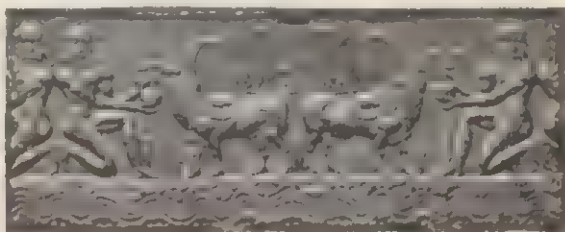
Планъ дворца царя Гудеа въ Телло. По Гезе и де-Сарзё.

ныхъ тягъ или разбитіемъ ея на поля. Гораздо труднѣе отвѣтить на вопросъ о декоративной облицовкѣ древне халдейскихъ кирпичныхъ стѣнъ. Считаемо невозможнымъ признать за общее правило, что въ халдейскихъ постройкахъ кирпичъ никогда не являлся снаружи въ натуральномъ видѣ, какъ это предполагаютъ Перро и Шинье. Де-Сарзё, Гезе и Масперо утверждаютъ самымъ опредѣленнымъ образомъ, что древній

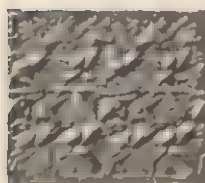
дворецъ царя Гудеа въ Сирпуртѣ (Тельмо) не имѣть ни въ своей вѣн-ности, ни во внутренности, никакой облицовки, т. е. его кирпичныя стѣны были ничѣмъ не отдѣланы. Тѣмъ не менѣе нѣтъ недостатка въ едѣ-дахъ облицовки другихъ зданий. Одна на стѣнѣ дворца, открытаго Лоф-тусомъ въ Варкѣ, очевидно была покрыта простою шпекатуркою, а въ Абу-Шарейтѣ, древнемъ Эриду, на кускѣ внутренней поверхности стѣны найдено грубое изображеніе мужчины съ пгидей въ рукѣ. Любопытна также другая стѣна, отрытая Лофтусомъ въ Варкѣ; она разбита на части



a



b



c



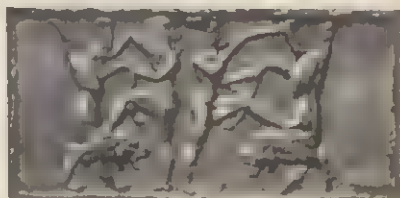
d



e



f



g

Рисунки халдейскихъ глиняныхъ печатей. По Мерару (а, в, г, д, е, ж) и по Рену и де Сирку. 6

полуколонами, стоящими рядомъ, на подобіе органическихъ группъ, и кромѣ того облицована мозаикою, представляющею правильныя геометрическія фигуры, сложенныя изъ небольшихъ кирпичиковъ натуральныхъ цвѣтовъ, желтаго, краснаго и чернаго (см. верхній рис. на стр. 193). Въ Эриду Тайлоръ также нашелъ остатки подобной облицовки. Но еще оригинальнѣе третій родъ украшенія стѣнъ, найденный въ Урукѣ, а именно полными кирпичами въ видѣ блюдечъ, обращенныхъ выпуклостью кна-ружи. Глазурированный кирпичъ, игравшій видную роль въ познѣйшемъ месопотамскомъ искусствѣ, повидному былъ въ употребленіи также и въ Халдѣ. Остатки подобнаго кирпича найдены въ Мухсейрѣ и въ Варкѣ. Вообще вѣншній видъ древнѣйшихъ халдейскихъ кирпичныхъ городовъ въ отношеніи красокъ, надо полагать, неособенно отличался отъ средне-вѣковыхъ кирпичныхъ городовъ сѣверо-германской низменности.

Въ развалинахъ, изслѣдованныхъ въ странѣ халдеевъ, можно различить, точно такъ же, какъ и въ Египтѣ, постройки двойкаго рода: религіозныя и гражданскія, храмы и дворцы.

Основу халдейскаго храма, изслѣдованную ассирийскимъ царствомъ, составляло массивное террасообразное зданіе. Эти террасы или этажи кверху становились постепенно все меньше и меньше и соединялись между собою наружными лѣстницами. На верхней террасѣ стояло небольшое, въ родѣ капеллы, святилище божества, украшенное съ особенною роскошью какъ снаружи, такъ и внутри; передъ нимъ совершались жертвоприношенія. Постройка въ видѣ уступовъ или террасъ, которую мы уже видѣли у многихъ народовъ, представляетъ собой простѣйшій, самый первобытный способъ, особенно удобный на обширныхъ равнинахъ, для вознесенія обиталища бога-небожителя надъ туманомъ и житейскою суетою города такъ, чтобы оно было видимо каждымъ въходящимъ съ далекаго разстоянія. Храмъ имѣлъ въ планѣ форму прямоугольника; каждый верхній этажъ строился нѣсколько отступя къ задней, узкой сторонѣ, такъ что спереди на каждой террасѣ оставалось достаточно мѣста для длинной лѣстницы, поднимающейся прямо кверху. При квадратномъ планѣ, верхніе этажи уменьшались равномерно со всѣхъ четырехъ сторонъ, причемъ лѣстница, разбиваясь на части по въ прямымъ угламъ, шла по всѣмъ четыремъ сторонамъ этой уступчатой пирамиды. Прямоугольный типъ зданія господствовалъ на сумерійскомъ югѣ, квадратный въ планѣ, уступчатая пирамида преобладала на семитическомъ сѣверѣ.



Халдейскій рельефъ съ ленточнымъ орнаментомъ. Изъ Гези и де Сизера.

Изъ цѣлаго сонма кривыхъ духовъ, созданныхъ фантазіей обитателей Месопотаміи наполовину или даже совершенно по образу и подобию животныхъ, и которыми, по представленію этихъ обитателей, кишѣла вселенная, выдѣлились высшія божества, которыхъ и здѣсь человѣкъ создавалъ по своему образу и подобию; сперва эти божества являлись лишь защитниками и покровителями нѣвѣстныхъ городовъ. Изъ трехъ великихъ боговъ, боговъ неба, океана и земной тверди, — Ану, Эа и Белемъ, на ряду съ которыми стояли богъ солнца Самасъ, богъ луны Синъ, богъ молнии Рамманъ и весьма усердно чтимая богиня Истаръ, богу Эа поклонялись преимущественно въ Эриду, Сину — въ Урукъ, Ану, а по Гоммелю также и богиня Истаръ — въ Урукъ, Белю, который въ Вавилонѣ отождествлялся

съ Мардукомъ или Меродахомъ, богомъ утренняго солнца, въ Ниннуръ. Въ Эриду еще донынѣ можно распознать двѣ террасы трехъэтажнаго храма и часть стѣны его передняго фасада, поднимавшейся между двумя скопленными стѣнами. Въ Урѣ особенно хорошо сохранился второй этажъ, украшенный большими выступающими изъ его наружной поверхности столбами. Но отъ храма въ Урукъ осталась только безформенная гряда кирпича, суненнаго на воздухъ. Эти три храма имѣли прямоугольное основаніе, тогда какъ остатки храма Велъ въ Ниннурѣ свидѣтель-

ствуютъ, что это было зданіе съ квадратнымъ планомъ. Что касается до крестообразнаго фундамента, который здѣсь всего чаще встрѣчался при раскопкахъ, то онъ несомнѣнно принадлежитъ постройкамъ позднѣйшаго времени.

Халдейскіе дворцы, съ фасадами которыхъ мы уже нѣсколько познакомились (ср. стр. 148), состояли изъ ряда комнатъ и залъ, группировавшихся вокругъ большихъ и малыхъ дворовъ. Наиболѣе извѣстенъ планъ дворца царя Гудеа въ Сирпурла-Лагашѣ (Телло) (см. нижній рис. на стр. 193). Въ этомъ сооруженіи, воздвигнутомъ за три тысячи лѣтъ до Р. Хр., еще не были употреблены колонны для поддержки потолка, но на двухъ фа-



Рельефъ царя Нарамъ-Сина. По Гомолу.

садахъ видно, что они раздѣлялись на части попеременно полуколоннами, примкнутыми одна возлѣ другой, и стѣнными выступами со ступенчатымъ профилемъ. Древнѣйшія изъ построекъ, открытыя Петерсомъ въблизи Телло, такъ же, какъ и штучная облицовка стѣнъ дворца въ развалинахъ Вусаса въ Варкѣ, относятся къ позднѣйшему времени. Такимъ образомъ не подлежитъ сомнѣнію, что постройки изъ сырого кирпича безъ колоннъ временъ царя Гудеа относятся къ болѣе ранней эпохѣ, а постройки съ колоннами и облицовка стѣнъ представляютъ позднѣйшую ступень развитія древне-халдейской архитектуры.

Глубокая древность древне-халдейско-вавилонскаго искусства выказывается также въ украшенияхъ другихъ его произведеній. Повторенія фигуры рыбы на одной древне-вавилонской цилиндрической печати въ коллекціи Деклерка (см. рис. на стр. 194, фиг. а), точно такъ же, какъ и многократное повтореніе одного и того же мотива — оленя, пресѣдуе-

мага водянымъ чудовищемъ, — на такомъ же цилиндрѣ изъ Телло, находящемся въ Дуврѣ, въ Парижѣ (см. рис. на стр. 194, фиг. б), уже являются почти животною орнаментикою. Но растительная орнаментика въ эту эпоху еще совсѣмъ чужда древне-вавилонскому искусству. Древнѣйшая „розетка“, имѣющая нѣкоторое подобіе цвѣтка, встрѣчается впервые на царѣ царя, изображеннаго на мезеовомъ камнѣ XII столѣтія до Р. X. (см. стр. 206). Узоры, иногда напоминающіе этотъ родъ орнамента на цилиндрическихъ печатяхъ, представляютъ собою не что иное, какъ солнечный дискъ, испускающій лучи; изображеніе это, вмѣстѣ съ изображеніемъ луны, которой уже въ то время давали очертаніе турецкаго полумѣсяца, повторялось безчисленное множество разъ, какъ символъ бога свѣта, царящаго надъ вселенной. Точно также не слѣдуетъ смѣшивать съ растительною розеткою дискъ, окруженный семью шарами-планетами, или вмѣщающій ихъ въ себѣ. Волнистыя линии обыкновенно означаютъ воду. Но гораздо чаще въ древней Халдѣ употреблялся простой геометрическій орнаментъ, какой напр. образуютъ извѣстные терракотовые штифты въ вышеупомянутой стѣнѣ облицовкѣ (см. верхній рис. на стр. 193). Вставленные одинъ подлѣ другаго ромбы чередуются здѣсь со свѣтлыми и темными треугольниками, расположенными въ шахматномъ порядкѣ, и съ узорами изъ зигзагообразныхъ параллельныхъ линий. Такия же поля ромбовъ сохранились на одномъ обломкѣ камня, найденномъ въ Телло. Концентрическіе круги встрѣчаются заполняющими нѣкоторое пространство на древнихъ цилиндрическихъ печатяхъ. На одномъ такомъ цилиндрѣ въ коллекціи Декерка мы видимъ замѣчательно расположенныя фигуры въ видѣ буквы **T** съ закрученными концами верхней части, чередующіяся съ прямоугольными штифтами (см. рис. на стр. 194, фиг. в). На одномъ древнемъ рельефѣ изъ Телло, изображающемъ полный гербъ города Сиршурин, найденъ настоящий ленточный орнаментъ, т. е. орнаментъ несомнѣнно техническаго происхожденія (см. рис. на стр. 195). За исключеніемъ этого герба, всѣ упомянутые орнаменты напоминаютъ нехитрое искусство первобытныхъ народовъ.



Остатокъ древне-халдейской дугообразной каменной облицовки стѣны. По Гезе и де-Сарзеку.

Центръ тяжести древне-халдейскаго искусства лежитъ въ ваяніи, и прежде всего въ пластическихъ изображеніяхъ человѣка. Не переходя границъ арханческихъ ступеней развитія скульптуры, эти произведенія оставляютъ далеко за собой все, что намъ извѣстно на этой ступени, за исключеніемъ памятниковъ Египта; наблюденіе природы замѣчательнымъ образомъ соединяется въ нихъ со стилизностью. Статуи

изъ діорита (или долерита) въ Дурфъ, въ Парикъ, даютъ намъ понятіе о халдейской крупной скульптурѣ; онѣ были открыты въ Тельо лишь въ послѣдней четверти XIX столѣтія. Въ произведенияхъ же декоративнаго ваянія и въ образцахъ пластическихъ мелкихъ художественныхъ работъ древне-халдейской эпохи въ европейскихъ коллекціяхъ давно уже не было недостатка. Цилиндрическія печати изъ мрамора, горнаго хрусталя, ланисъ-лазури, гематита, яшмы и еще болѣе дорогихъ по добродѣтели камней дошли до насъ сотнями отъ вѣхъ столѣтій месопотамской культуры. По надписямъ на нихъ такіе изслѣдователи,



Военная сцена на „стѣлѣ коршуновъ“ царя Канпаду.
По Гуде и де-Сарзеку.

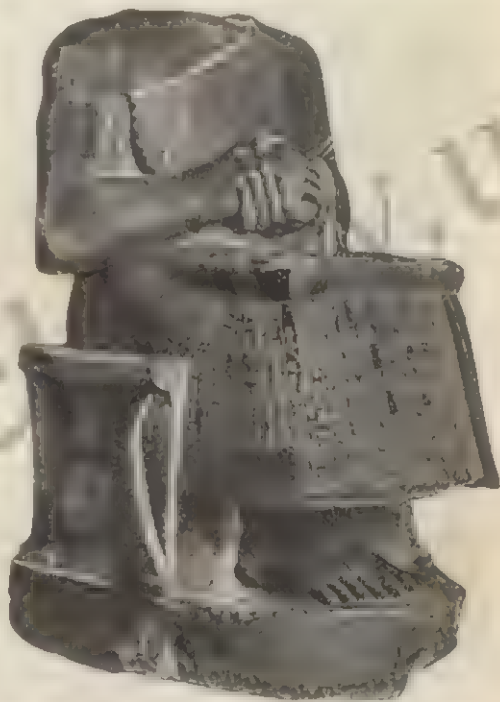
какъ Менантъ, имѣли возможность опредѣлить, по крайней мѣрѣ для наиболѣе важныхъ экземпляровъ, время и мѣсто происхожденія. Эти рисунки, волею пластическихъ изображеній, воспроизводяція чаще всего мифологическія сцены изъ двухъ великихъ древне-вавилонскихъ героическихъ поэмъ, или богослужебные обряды, предназначались для дѣланія оттисковъ на мягкихъ глиняныхъ доскахъ, которыя въ Месопотаміи замѣняли собой писчую бумагу, и рисунокъ на оттис-

кахъ получался рельефный. Едва ли не столь же многочисленны небольшія глиняныя фигурки, добытыя при месопотамскихъ раскопкахъ; но опредѣленіе времени и мѣста ихъ происхожденія еще затруднительнѣе, чѣмъ цилиндрическихъ печатей. Однако и тутъ были сдѣланы попытки различать древне-халдейскія произведенія отъ ассирійскихъ и ново-вавилонскихъ. Сюда же слѣдуетъ причислить бронзовыя фигурки вѣхъ эпохъ. Уже среди произведенийъ, найденныхъ въ Тельо, можно отличать крупныя бронзы выѣвчанной работы отъ болѣе мелкой литой бронзы. Слегка рельефныя изображенія сохранились на глиняныхъ доскахъ и на обломкахъ памятныхъ столбовъ и другихъ произведенийъ.

Для опредѣленія времени происхожденія вѣхъ этихъ художественныхъ предметовъ пользуются прежде всего двумя северо-вавилонскими памятниками, снабженными надписями: цилиндрической печатью древняго

царя Саргона из Аккада, находящейся въ коллекціи Деклерка, въ Парижѣ (см. рис. на стр. 194, фиг. 2), и обломкомъ базальтового рельефа въ константинопольскомъ музее, описаннымъ Шейлемъ и представляющимъ, рядомъ съ половиною фигуры царя, надпись Нарамъ-Сина, сына вышеупомянутого Саргона I (см. рис. на стр. 196). Пока исследователи принимали, что Нарамъ-Синъ, царь Агади и, вѣроятно, также Вавилона, жилъ въ 3750 г. до Р. Х., мягкость формъ его рельефа, при ихъ угловатости въ произведеніяхъ болѣе поздняго сумерійскаго искусства при Урь-Нинѣ и его современникахъ, произведеніяхъ, съ которыми мы познакомимся ниже, — представлялась неразрѣшимой загадкой. Но съ того времени, какъ мы, вмѣстѣ съ Леманомъ, стали относить Нарамъ-Сина снова къ эпохѣ лишь за 2750 лѣтъ до Р. Х., а слѣдовательно его отца, Саргона, къ 2800 годамъ до Р. Х., а лагашскаго Урь-Нину къ 3000 г., исторія древне-вавилонскаго искусства уже не представляетъ для насъ никакихъ отступленій отъ естественныхъ законовъ эволюціи.

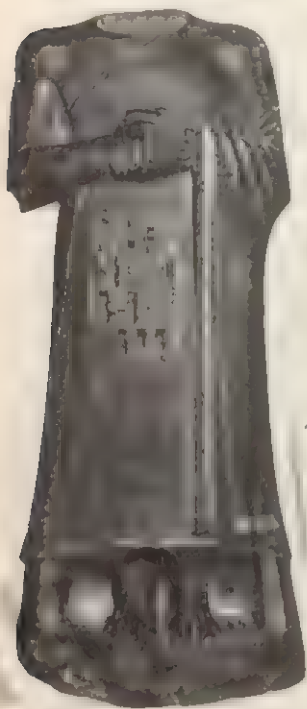
Важнѣйшее дѣло среди сохранившихся извѣстій занимаютъ найденныя въ Телло и находящіяся въ Луврѣ. Самыя неповоротливыя и примитивныя произведенія сумерійскаго Телло, по нашему мнѣнію, рѣшительно поддерживаемому Гизе вопреки Масперо, должны быть старше вышеупомянутыхъ сѣверо-



Средняя статуя Гудеа, найденная въ Телло (по Гизе и Масперо)

вавилонскихъ древностей время Саргона и Нарамъ-Сина. Но и наиболѣе зрѣлыя произведенія Телло отнюдь не представляютъ собою болѣе новаго стиля, и лишь единичные экземпляры изъ найденныхъ тамъ обломковъ пластическихъ произведеній относятся къ высшей ступени развитія, отличающейся большимъ совершенствомъ. Изъ числа царей и верховныхъ жрецовъ Сирнурны, которые стали намъ извѣстны по удѣльнымъ надписямъ, Урь-Нина (Гоммель читаетъ его имя Урханаю и его внукъ Эаннаду принадлежать къ значительно болѣе древнимъ поколѣніямъ, нежели Урбан и его преемникъ, Гудеа. При первомъ приближеніи древнѣйшее, при второмъ наиболѣе зрѣлое искусство древней Халдеи, которое, конечно, представляется крайне древнимъ и само по себѣ.

Изъ числа пластическихъ произведеній Телло, которые можно было бы приписать еще болѣе древней эпохѣ, чѣмъ эпоха царя Урь-Нинны, слѣдуетъ указать на обломки дугобразной каменной отѣлки стѣны, украшенной рельефными поясами изображеніями одной и той же нагой мужской фигуры, расположенными одна подлѣ другой (см. рис. на стр. 197). У каждой изъ нихъ руки лежатъ на груди, представленной en face, причемъ правая рука поддерживаетъ лѣвую; головы же повернуты профилію. Благодаря ординарному позу, составля-



Стоящая статуя Гудеа, найденная въ Телло. По Гезе и де-Сарзеку.

ляющему непосредственное продолженіе очень низкаго лба, вся голова имѣетъ птичій видъ. Волосы на головѣ и бородѣ изображены въ видѣ волнистыхъ линий. Угловатый, почти ромбовидный глазъ, несмотря на профиліное положеніе головы, рисуется en face и подлѣ голетой, выпуклой бровью занимаетъ большую часть всего лица, между тѣмъ какъ небольшой, отступающій назадъ ротъ почти теряется въ бородѣ. Большие пальцы на рукахъ безобразно велики. Въ общемъ, получается впечатлѣніе искусства дѣтски-неумѣлаго, но при всей своей неумѣлости сильнаго по замыслу.

Къ произведеніямъ съ начертаннымъ на нихъ именемъ царя Урь-Нинны принадлежатъ прежде всего обломки сѣраго камня съ рельефомъ, вѣроятно помѣщавшагося въ видѣ герба города надъ одними изъ дворцовыхъ воротъ въ Сирпурлѣ-Лагашѣ. На немъ изображенъ орелъ со львиною головой, распростершій свои крылья надъ двумя симметрически стоящими задомъ къ нему львами. Этотъ древнѣйшій изъ всѣхъ извѣстныхъ гербовъ въ мірѣ, въ которомъ ясно выраженъ „геральдическій стиль“, сохранился

въ полномъ видѣ на одномъ рельефѣ небольшого размѣра (см. рис. на стр. 195), а также награвированъ на одномъ серебряномъ сосудѣ той же эпохи. Но стиль фигуръ времени Урь-Нинны можно изучить лучше всего при помощи каменнаго рельефа, изображающаго, если судить по надписи на немъ, царя и его родныхъ. Въ фигуры представлены профилію, одинъ въ поворотѣ нѣтъ, другіе направо. Глава рода отличается своей величиной. Верхнія части изображенныхъ тѣлъ имѣютъ такое же положеніе, какъ на описанномъ выше дугобразномъ рельефѣ. Нижнія части прикрыты колоколообразною одеждою съ кусками мѣха, образующими складки. Плоскія стопы ногъ повернуты соответственно профилію головы, типъ которой не отличается сколько-нибудь замѣтно отъ типа вышеозначеннаго болѣе древняго изображенія. Однако на всѣхъ головахъ,

за исключением лишь одной, волосы и борода подстрижены, и в очертаниях глаза, уха и рта выказывается болѣе внимательное наблюдение натуры.

Затѣмъ слѣдуетъ указать на сдѣланную быстро извѣстную „стелу коршуновъ“ Заннаду. Сохранилось всего лишь шесть обломковъ этойверху нѣсколько суживающейся плиты, украшенной съ обѣихъ сторонъ рельефами и надписями, прославляющими одну изъ побѣдъ названнаго царя. Тѣмъ не менѣе, главныя изображенія, подраждѣнные на нѣсколько частей, можно различить до нѣкоторой степени: царь представленъ вдвое болѣею величиною, чѣмъ его воины; стоя на военной колесницѣ, онъ преслѣдуетъ своего разбитаго врага (см. рис. на стр. 198). Далѣе изображены: погребеніе убитыхъ, торжественное жертвоприношеніе по случаю побѣды, казнь плѣнниковъ, царь, собственноручно убивающій предводителя вражеской армии, коршуны, слетѣвшіеся на поле сраженія и улетающіе въ флюгъ, павшихъ въ своихъ мощныхъ клювахъ. Отличныя изображенія представляютъ горы живыхъ людей или павленные одинъ на другой трупы. Художникъ соблюдалъ последовательность происшествій и пробовалъ свои силы въ воспроизведеніи разнообразныхъ мотивовъ движенія, но фигуры уже получили постоянный архаическій халдейскій типъ: птичій профиль головы, который почти вся занята глазомъ и носомъ, стиснутыя формы туловища, плоскую ступню ногъ, угловатая руки. Разработка частей нѣсколько лучше, чѣмъ въ болѣе древнихъ памятникахъ, хотя до настоящаго пониманія формъ здѣсь еще очень далеко. Однако все контуры очерчены твердо и цѣлесообразно. Гѣзѣ называетъ этотъ памятникъ, относимый имъ къ 4000 г. до Р. X. „древнѣйшею баталическою картиною въ мірѣ“. По новѣйшимъ изслѣдованіямъ, эта стела относится никакъ не далѣе, какъ къ 3000 г. до Р. X. Обломки подобныхъ памятниковъ, найденные въ Сиріурѣ, свидѣтельствуютъ о томъ, что подобнаго рода плиты съ рельефами изготовлялись по повелѣнію царей въ память ихъ подвиговъ и для украшенія ихъ дворцовъ, подобно тому, какъ нынѣшніе коронованныя особы заказываютъ съ тою же цѣлью баталическія картины.



Головы, найденныя въ Телло. По Гезе и Ж. Сараску.



Древне-халдейская женская статуя. По Гезе.

За этими шумерийскими памятниками следуют семитическо-древне-вавилонские памятники царя Саргона I и его сына Нарамъ-Сина, живших за 2800—2700 летъ до Р. X: вышеупомянутый цилиндрическая печать изъ коллекции Леклерка въ Парижѣ и слегка рельефная полуфигура царя, хранящаяся въ константинопольскомъ музеѣ. Оба эти произведенія должны быть поставлены во главѣ позитивнаго и, при всемъ своемъ архаизмѣ, все-таки болѣе зрѣлаго искусства древней Месопотамии. Цилиндрическая печать Саргона I или его сына типична для стиля цѣлаго класса подобныхъ мелкихъ художественныхъ памятниковъ; на ней симметрично повторяется въ чисто-геральдическомъ стилѣ патая фигура героя Недубара или Гильгамеа, олицетворяется на одно копыто и подносящаго не-



Цилиндрическая печать Саргона I или его сына. Изъ коллекции Леклерка въ Парижѣ. Фотограф. архивъ.

бесному быку сосудъ, изъ котораго льются два свещенныхъ потока; быкъ постоянно склоняетъ на сторону свою голову съ большими буйволовыми рогами и жаждо пить божественную влагу. По нижнему краю струится въ каменистыхъ берегахъ потокъ, обозначенный правильными волнообразными линиями (см. рис. на стр. 194, фиг. г). Замѣательно, что герой сцены обращенъ къ зрителю совсемъ прямо передней стороной своей огромной головы съ кудрями, подобными львиной гривѣ, чему соответствуетъ и положеніе грудного ящика, тогда какъ ноги повернуты въ профиль; поразительно также рисункъ нагого тѣла, лѣпка мышцъ героя и быка, хотя и несовершенъ анатомически правильная, и, наконецъ, свобода движения и поворота головы животного. Все произведеніе проникнуто реализмомъ, соединеннымъ съ истиннымъ чувствомъ стиля, но въ то же время его архаичность выказывается въ жесткихъ, угловатыхъ чертахъ лица и въ симметрически-выступающихъ локонахъ на головѣ героя. Подобныя цилиндрическія печати той же коллекции (см. рис. на стр. 194, фиг. d и e), а также Британскаго музея и музеевъ въ Нью-Йоркѣ и въ Галѣ, изображаютъ битвы Недубара и Кабаниса со львами, быками и баснословными двупородными чудовищами, которыя, ради симметріи и соразмѣрности расположенія, представлены поцѣпанными за заднихъ ногъ до высоты человеческого роста и нерѣдко повторяются въ геральдическомъ стилѣ. Вышеупомянутый базальтовый рельефъ съ надписью Нарамъ-Сина, находящійся въ константинопольскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 196) — также единственное въ своемъ родѣ произведеніе. На немъ сохранилась полуфигура царя съ остроконечной бородой, въ высокой шапкѣ, обращенная профилемъ влѣво; въ опущенной правой рукѣ и полуприподнятой лѣвой она держитъ древко оружія или какой-либо символическій предметъ. Волосыная одежда оставляетъ открытыми правую руку и правое плечо. Голова имѣетъ семитическій типъ. Въ

надписи, по Шейлю, заключается смѣсь семитическихъ и сумерійскихъ элементовъ. Въ отношеніи рисунка, если не считать изображенія груди во всю ея ширину и анатомическихъ погрѣшностей въ плечевомъ и локтевомъ сочлененіяхъ, фигура царя отличается чрезвычайною естественностью и мягкостью. Особенно живописно моделированы голова и руки; несмотря на то, что поверхность рельефа сильно пострадала, тонкая разработка деталей бросается въ глаза.

Переносясь на югъ, мы встречаемъ въ Сирпуртѣ болѣе зрѣлое искусство, относящееся однако не къ четвертому, а къ третьему тысячелѣтію до Р. Хр., а именно въ десяти статуяхъ зеленоватого долерита, найденныхъ въ развалинахъ дворца въ Телло. Къ сожалѣнію, ни у одной изъ нихъ не сохранилось головы; за то были найдены отдѣльныя головы, изъ которыхъ одна, по всей вѣроятности, принадлежала какой-либо изъ этихъ статуй. Одна изъ этихъ статуй, обильно покрытая надписями, изображаетъ царя Урбау, остальные же девять царя или верховнаго жреца Гудеа въ различную величину. Небольшой статуѣ Урбау, стоящаго во весь ростъ, не достаетъ не только головы, но и ногъ. Какъ и статуи Гудеа, она изображаетъ царя en face, задранированнымъ лицомъ въ большой четырехугольный кусокъ гранита, обрѣзанный на нижней части тѣла какъ-бы колоколь и перекиннутый черезъ лѣвое плечо, такъ что правая плечо и рука остаются ничѣмъ не прикрытыми. Но въ действительности она отличается отъ статуй преемника названнаго царя болѣею архаичностью, выражающеюся въ короткости и стиснутости членовъ и въ болѣе плоскомъ, поверхностномъ обозначеніи ихъ формъ, напръ въ полномъ отсутствіи складокъ одежды. Изъ статуй Гудеа, которыя, если судить по надписямъ на нихъ, иногда стояли въ разныхъ храмахъ, какъ приношенія богамъ, четыре изображаютъ царя сидящимъ, а четыре — во весь ростъ. Во всѣхъ нихъ видна окаменѣлая симметричность, распространяющаяся и на верхнія, и на нижнія конечности, а потому указывающая на болѣе древнюю ступень развитія искусства, чѣмъ „фронтальность“ въ смыслѣ Юлуса Ланге. Руки лежатъ одна въ другой на груди, обѣ ноги, обращенныя прямо впередъ, параллельны между собою, и хотя въ сидящихъ статуяхъ достаточно обработаны, но слишкомъ облизаны одна съ другою; въ стоящихъ статуяхъ, благодаря ихъ положенію, ноги исчезаютъ въ массѣ статуи, но стопы отдѣлены одна отъ другой небольшимъ пространствомъ. Формы тѣла вообще еще довольно укорочены и уширены, но иногда, какъ и у статуи въ натуральную величину, имѣють „духъ и плечи“, что, по мнению, обуславливается первоначальной



Древне-халдейская статуя женщины. Изъ Телло. Музей Лувра.

массой куска диорита, изъ котораго онъ изваяны. Необходимо однако замѣтить, что во всѣхъ этихъ статуяхъ мы видимъ истинное, вполне сознательно-выполненное воспроизведение человеческого тѣла. Глазъ современнаго намъ анатома найдетъ здѣсь уклоненія отъ совершенной точности, но въ общемъ наше тѣло, хотя и слишкомъ мясисто, выполнено вѣрно и мягко, а на одеждѣ, умышленно гладкой и натянутой, въ надлежащихъ мѣстахъ намѣчены складки и оторочка ткани; если локти слишкомъ угловаты, а кисти рукъ чересчуръ силовиты, то пальцы на рукахъ и ногахъ съ ихъ суставами и ногтями изваяны съ натуральностью, не оставляющей желать ничего лучшаго. Лишь одна изъ сидячихъ статуй имѣетъ колоссальный размѣръ. Изъ остальныхъ, одна представляетъ царя Гудеа съ планомъ постройки, другая съ масштабомъ на колыняхъ (см. рис. на стр. 199). Эти обстоятельства, равно какъ и многія надписи на постройкахъ, видимо свидѣлствуютъ о томъ, какое важное значеніе придавали месопотамскіе цари своей строительной дѣятельности. Одна изъ меньшихъ статуй во весь ростъ (см. рис. на стр. 200) отличается величайшей тонкостью и свободою исполненія. Голова, найденная по



Греческая копия с рельефа. С фотографии

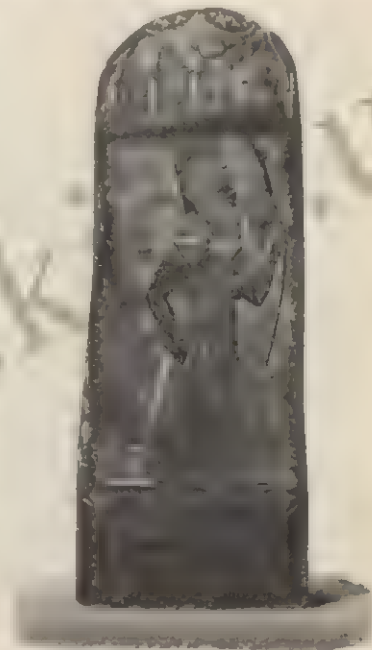
близости отъ этого тореа, совершенно оголена; волосы и борода гладко выбриты, и только смѣло изогнутыя брови, сросшіяся надъ переносемъ, очерчены резко. Вообще это — прекрасно сформированная голова съ большими открытыми глазами и полными, правильными чертами лица. Подобныя же черты, но выполненныя еще тоньше, мы находимъ въ двухъ другихъ, также гладко-выбритыхъ головахъ (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. б), по сравнению съ которыми такъ называемая „голова съ тюрбаномъ“ имѣетъ болѣе строгій и болѣе древній характеръ. Ея болѣе оживленное лицо также гладко-выбрито, но пышные кудри на головѣ изображены совершенно правильными небольшими спиральными линіями и связаны надъ лбомъ въ видѣ діадемы или тюрбана (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. а). Одинъ обломокъ бородатой головы выполненъ, напротивъ того, свободно и мягко, вполне соответственно общей свободѣ и мягкости, которыми отличается рельефъ Парамъ

вершено оголена; волосы и борода гладко выбриты, и только смѣло изогнутыя брови, сросшіяся надъ переносемъ, очерчены резко. Вообще это — прекрасно сформированная голова съ большими открытыми глазами и полными, правильными чертами лица. Подобныя же черты, но выполненныя еще тоньше, мы находимъ въ двухъ другихъ, также гладко-выбритыхъ головахъ (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. б), по сравнению съ которыми такъ называемая „голова съ тюрбаномъ“ имѣетъ болѣе строгій и болѣе древній характеръ. Ея болѣе оживленное лицо также гладко-выбрито, но пышные кудри на головѣ изображены совершенно правильными небольшими спиральными линіями и связаны надъ лбомъ въ видѣ діадемы или тюрбана (см. верхній рис. на стр. 201, фиг. а). Одинъ обломокъ бородатой головы выполненъ, напротивъ того, свободно и мягко, вполне соответственно общей свободѣ и мягкости, которыми отличается рельефъ Парамъ

Сина. По видимому, въ промежутокъ времени между древней и болѣе поздней эпохами, когда было принято отращивать волосы и бороду, былъ періодъ, въ которомъ ихъ брили или носили коротко-остриженными. Изъ числа изваяній, найденныхъ при прежнихъ раскопкахъ и признанныхъ, на основаніи раскопокъ въ Телло, древне-халдейскими, слѣдуетъ упомянуть еще объ одной небольшой статуѣ Луврскаго музея, изображающей сидящую женщину съ большой головой, въ волосистой одеждѣ (см. нижній рис. на стр. 201).

Изъ декоративныхъ скульптуръ этого времени, найденныхъ въ Телло, должно прежде всего указать на небольшое круглое подножіе, на нижней ступени котораго сидятъ на-корточкахъ нагія мужскія фигуры, прислоненныя спиной къ среднему цилиндру. Замѣчательна также каменная ваза царя Гудеа, рельефъ которой представляетъ собою символическое изображеніе, состоящее, совершенно такъ же, какъ греческій калудей, изъ двухъ змѣй, обвившихся вокругъ жезла (см. рис. на стр. 202).

Дальнѣйшій ходъ развитія древне-вавилонскаго искусства, быть можетъ, всего удобнѣе прослѣдить по исторіи цилиндрическихъ печатей. Но здѣсь не всегда бываетъ легко отличить дѣйствительно древнее отъ позднѣйшаго, отъ подражающаго древности. Въ Сиріурѣ были найдены цилиндры съ изображеніями битвъ Нидубаръ, подобными тѣмъ, съ которыми мы уже познакомились. Въ дальнѣйшемъ развитіи этой отрасли искусства, вступаетъ



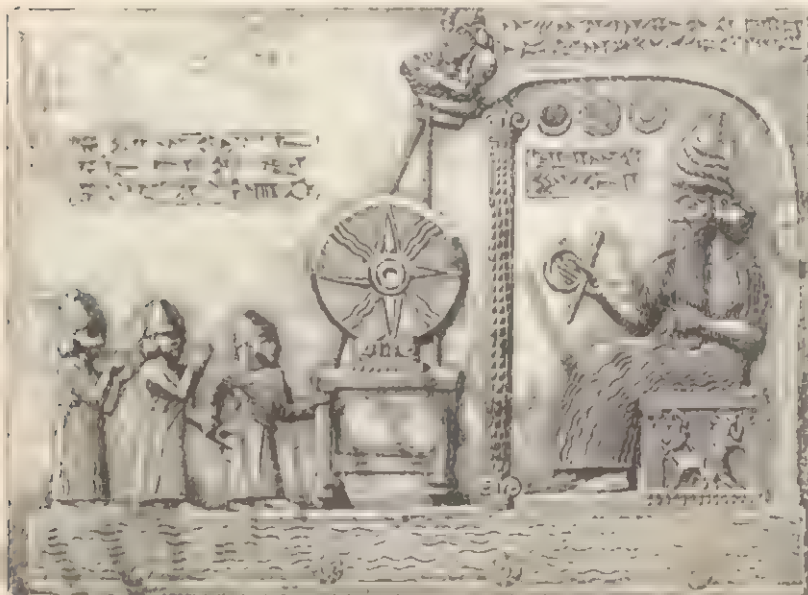
Межевой столбъ Навуходоносора.
Съ фотографіи Томпсона

въ свои права стиль рельефа, дающій предпочтеніе профилю, а нагота героическаго періода при изображеніи религіозныхъ обрядовъ смѣняется болѣе культурнымъ костюмомъ, причемъ на ряду съ гладкою четырехугольною драпировкою появляется одежда, образующая широкія складки. Только одна богиня, по господствующему мнѣнію, которое оспариваетъ Саломонъ Рейнахъ, великая богиня Истаръ, въостѣдствіи перешедшая въ Грецію съ именемъ Афродиты, и на цилиндрахъ обыкновенно изображается нагою съ ясно выраженной женскою формою бедеръ: на воспроизведенномъ у насъ цилиндрѣ изъ Ура (см. рис. на стр. 194, фиг. ж), находящемся въ коллекціи Леклерка, въ Парижѣ, Нидубаръ является снова нагимъ и въ маломъ видѣ позади сцены моленія, занимающей первый планъ.

То же самое наблюдается и во множествѣ древне-вавилонскихъ гли-

ниших и меньше многочисленных бронзовых фигурь. Характерный типъ нагой богини представляетъ одна глиняная статуэтка Луврскаго музея, отличающаяся отъ обычной строгой „фронтальности“ легкимъ наклономъ головы. Однако древне-халдейско-сумерійское происхождение этого произведенія отнюдь нельзя считать доказаннымъ. Дѣвственные формы нагого женскаго тѣла мы встрѣчаемъ въ одной несомнѣнно древне-халдейской бронзѣ изъ Телло (см. рис. на стр. 203), въ которой довольно извѣстно разыгранъ мотивъ несенія корзины на головѣ.

Датѣтъѣннее развитіе древне-вавилонскаго искусства или, вѣрнѣе,



Рельефъ: Поклоненіе богу солнца. По Геррду и Шмидъ.

его движеніе назадъ, вплоть до наступленія ассирійскаго владычества, являе все-го выказывается въ нѣкоторыхъ рельефахъ. Такъ, концу третьяготы-сячелѣтія до Р. Х. приписывается небольшой, тонко-ис-полненный

рельефъ берлинскаго музея (см. рис. на стр. 204), изображающій царя, къ которому низшіе боги приводятъ одного изъ высшихъ боговъ. Здѣсь все проникнуто еще чисто древне-вавилонскимъ вкусомъ. Глиняныя доски изъ одной гробницы въ Сензерехъ, ерсеованныя Лопфтосомъ, вѣроятно также относятся къ III-му тысячелѣтію до Р. Хр. Сцены охоты и происшествія повседневной жизни, изображенныя на этихъ доскахъ, представляются болѣе оживленными по движенію и болѣе свободными по рисунку, чѣмъ предшествовавшія имъ произведенія халдейскаго искусства, но небрежными и поверхностными въ отношеніи исполненія частностей. Фигура царя на медномъ базальтовомъ столбѣ Британскаго музея, относимомъ къ XII-му стол. до Р. Хр. и о которомъ мы уже говорили, исполнена въ новомъ стилѣ, отличномъ отъ древне-халдейскаго. Обыкновенно ее считаютъ изображеніемъ царя Мардука-наинахи (1127—1105 гг.), но, по Гоммею, она скорѣе представляетъ Навуходоносора I (1137—1131 гг.) (см. рис. на стр. 205). Не смотря на древній характеръ этого произведенія,

выражающийся въ укороченности пропорцій тѣла, во всей позѣ и въ отбѣнн царя, вооруженнаго стрѣлой и лукомъ, мы уже видимъ переходъ къ ассирийскому стилю, обнаруживающийся въ тяжелой, богато-расшитой одеждѣ безъ всякихъ складокъ, въ тщательномъ прикрытіи всѣхъ частей тѣла и, наконецъ, въ растительной розеткѣ на шарѣ. Рельефъ Британскаго музея изъ храма солнца въ Сингаръ, изображающій поклонение богу солнца, Самасу, сидящему на тронѣ, и въ которомъ мы находимъ колонну легкой конструкции съ капителю, снабженною волютами и съ такою же базою, относится лишь къ 852 г. до Р. Хр., т. е. къ той порѣ, когда рядомъ съ вавилонскимъ искусствомъ уже процвѣтало ассирийское. Здѣсь уже мало слѣдовъ той силы и солидности, которыми отличалось халдейское искусство за три тысячи лѣтъ до нашей эры (см. рис. на стр. 206).

Для оцѣнки древне-халдейскаго искусства лучше всего принимать въ расчетъ произведенія месопотамскаго искусства, возникшія до конца III-го тысячелѣтія до Р. Хр. Эти произведенія **поучительны** главнымъ образомъ потому, что соответствовали условіямъ **мѣстности** и времени своего происхожденія. Въ отношеніи террасообразнаго **способа** постройки своихъ храмовъ и по большей части въ своей **орнаментикѣ**, древніе халдейцы стояли еще на уровнѣ **донесторическихъ** и **первобытныхъ** народовъ. Съ усовершенствованіемъ постройки своихъ дворцовъ и въ особенности съ успѣхами въ **вѣнн**и **человѣческаго** тѣла, они поднялись, соответственно своей **остатной** культурѣ, на степенъ истинно-художественной націи. Но продолжать развитіе ихъ искусства было **суждено** не имъ, а ихъ **наслѣдникамъ** — ассирийцамъ.

2. Ассирийское искусство.

Остатки произведеній ассирийскаго искусства, разрушенныхъ и погребенныхъ вълѣствіе внезапныхъ катастрофъ, въ теченіе двухъ тысячелѣтій поконились непробунымъ сномъ подъ лишенными всякой растительности холмами мусора, и лишь во второй половинѣ XIX-го вѣка явились на свѣтъ благодаря дорого стоявшимъ раскопкамъ французамъ и англичанамъ. Въ Асуръ (нынѣшнемъ Калехъ-Шергати), роднѣ первобытнаго бога того же имени и сѣверныхъ семитовъ, получившихъ отъ нея названіе ассирийцевъ, находившейся на правомъ берегу Тигра, открыты отдѣльные остатки памятниковъ древне-ассирийскаго искусства. Гораздо плодотворнѣе были результаты раскопокъ Нинивы, позднѣйшей столицы Ассирии, лежавшей на лѣвомъ берегу верхняго Тигра, любимаго города великой богини Истаръ. Въ самой Нинивѣ, на развалинахъ которой нынѣ стоитъ наслупротивъ города Моссула мѣстечки Куонджикъ и Неби-Юнусъ, въ Калахъ, нынѣшнемъ Нимрутѣ, къ югу отъ Нинивы, и въ Имуръ-Белѣ, нынѣшнемъ Балазатѣ, къ востоку отъ Нинивы, англичане А. Г. Лайардъ, В. Кеннетъ-Лортеусъ, Гермудъ Рассамъ и Георгъ Смитъ сдѣлали великія, крайне-важныя открытія, главные результаты

которыхъ поступили въ Британскій музей, въ Лондонъ. Въ Дурь-Сарру-кишъ имѣлинемъ Хорсабадъ, къ сѣверу отъ Нинивы, раскопки произ-водили французы Ботта и Фланденъ, Пласъ и Томъ. Поэтому произве-денія искусства, найденныя въ Хорсабадъ, находятся въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ.

Ассирийцы, нѣкогда населявшіе означенныя мѣста, сильные и мускулистые, любители войны и охоты, ввели новую струю въ дрях-лѣвшее месопотамское искусство IX, VIII и VII столѣтій до Р. Хр., и хотя эта струя не отличалась большою чистотою, но все же была и болѣе сильной, и болѣе живой и свѣжей. Конечно, ассирийцы создавали себя плоть и кровью вавилонянъ, которымъ были обязаны какъ своей религіей, государственными учрежденіями, наукой и литературой, такъ и основ-



Рельеф из дворца Салтирба въ Куюнджикъ
(по Лайварду (II, табл. 17)

ными чертами своего искусства; но они не гнушались заим-ствовать нѣкоторыя отдѣльныя формы орнаментики, какіе и у своихъ дальнихъ родственни-ковъ, сунитянъ. Но уже самый фактъ дѣльнѣйшаго развитія ис-кусства на берегахъ Тигра въ эпоху наибольшаго процвѣтанія ассирійскаго государства, про-должавшуюся четверть тысяче-лѣтія (884—626 до Р. Х.), дока-зываетъ, что сѣверные месопо-тамы сознательно шли своимъ собственнымъ путемъ; дѣйстви-

тельно, произведенія ассирійскаго искусства занимаютъ среди подоб-ныхъ произведеній, оставшихся отъ всѣхъ народовъ земнаго шара, совершенно отдѣльное положеніе, вѣдѣдвіе чего нельзя назвать асси-рійцевъ подражателями въ дурномъ смыслѣ этого слова. Такъ напри-мѣръ, крылатые львы и безкрылые быки съ человѣческими головами, стоявшіе въ видѣ горельефныхъ колоссовъ на стражѣ при входахъ въ ассирійскіе дворцы, по своимъ мифологическому характеру и значенію могли быть и вавилонскаго происхожденія. Но если бы употребленіе ихъ, какъ символовъ и декоративныхъ фигуръ, было у вавилонянъ столь же распространено, какъ у ассирійцевъ, то они были бы открыты не на одной только ассирійской почвѣ. Известныя или алебастровыя плиты съ рельефными изображеніями различныхъ эпизодовъ изъ жизни царя, приставленныя одна возлѣ другой и тянувшіяся рядами по нижней ча-сти стѣнъ на дворахъ, въ проходахъ и въ залахъ дворцовъ ассирій-скихъ государей, нагляднѣе всего свидѣтельствуютъ о національно-асси-рійскомъ дѣльнѣйшемъ развитіи месопотамскаго искусства, хотя и не под-лежитъ сомнѣнію, что стиль этихъ рельефовъ образовался въ Вавилонѣ

Наиболее прямая связь ассирийского искусства с вавилонским видна в архитектуре, к которой так или иначе относятся почти все открытые досел художественные памятники Ассирии. И в этой стране главными строительными материалами служили штампованная глина, просушенный на солнце кирпич, в выходящих местах кирпич, обожженный в огнь, кое-где глазурированный. Ассирийские храмы, по своему названию „цигурагъ“ представляли собою, точно так же, как халдейские и вавилонские, массивные террасообразные постройки,верху ступивавшіеся. Но прямоугольное основание, господствовавшее на юге Месопотамии, здесь, на севере, уступило место квадратному, получившему свое начало в Средней Месопотамии. Как и дворец царя Гудеа в Сирпуре, о котором мы говорили выше (ср. стр. 196), дворцы состояли из большого или меньшего числа дворовъ, изъ которыхъ каждый, вмѣстѣ съ выходившими на него залами и покоями, представлялъ собою одно замкнутое цѣлое. Несколько такихъ отдѣленій, обыкновенно три, помѣщенія для мужчинъ, для женщинъ и для хозяйственныхъ потребностей, были обнесены одной общей стѣной съ четырехугольными выступающими изъ нея зубчатыми башнями и съ массивными входными воротами и образовывали одно, увеличенное зубцами, здание на широком-раскинувшемся возвышеніи, на которое вели двойныя лѣстницы и рампы. Оширная наружная поверхность стѣны дворцовъ, какъ и въ древней Халдеѣ, на главномъ фасадѣ расчленялась системой углубленій, уступчатый профиль которыхъ, разумѣется, обусловливаемый характеромъ кирпичныхъ построекъ, соответствовалъ двойному или тройному ряду зубцовъ, расположенныхъ ступенями. Древне-халдейское дѣленіе фасада на части круглыми столбами, поставленными одинъ подлѣ другого, встрѣчается мѣстами и въ Ассиріи. Низкіе верхніе этажи, открывавшіеся на плоскую кровлю, имѣли видъ лишь башенокъ на отдѣльныхъ выступахъ стѣны: одна или галереи съ колоннами являлись, по видимому, только въ такихъ надстройкахъ на стѣнахъ и надъ воротами. Однако и тутъ нѣтъ недостатка въ признакахъ дальнѣйшаго развитія сравнительно съ древне-вавилонскимъ зодчествомъ. Прежде всего должно замѣтить, что ассирийцы употребляли сводъ гораздо чаще, нежели древніе халдеи юга. Юлусъ Оппергъ говоритъ: „Еще и въ нынѣшнемъ Вавилонѣ постройки сооружаются изъ кирпича и деревянныхъ столбовъ, въ противоположность новой Нинивѣ (Моссулу), гдѣ своды кладутся изъ сырого кирпича“.

Въ ассирийскихъ развалинахъ сохранились известныя части коробовато свода, съ одной стороны надъ пролетами воротъ городскихъ стѣнъ, а съ другой въ водосточныхъ каналахъ, въ которыхъ можно видѣть то циркулярный, то эллиптический, то заостренный сводъ. Куски кладки, которые можно было принять только за остатки обрुшившихся сводовъ, найдены также въ хорсабадскомъ дворцѣ. Ворота и двери обыкновенно имѣли дугообразную форму верха, но встрѣчаются

также двери съ прямолинейнымъ верхомъ. Коробовыми сводами, по-видимому, покрывались проходы и продолговатые главные залы дворцовъ. Французскіе исследователи, со времени Пласа и Тома, утверждаютъ, что иыкофоры изъ квадратныхъ залъ имѣли купольное покрытие. На происходившихъ изъ Куюнджика рельефахъ Британскаго музея изображены небольшія зданы (см. рис. на стр. 208), доказывающія, что ассиріянамъ не были чужды постройки съ куполообразнымъ покрытиемъ. Однако на прочихъ плитахъ съ изображеніями ассирийскихъ дворцовъ, кромѣ армянскихъ зданій съ фронтономъ, мы видимъ исключительно постройки съ плоской крышей. Во всякомъ случаѣ, такая крыша, устроенная на деревянныхъ балкахъ, сверху которыхъ намощенъ полъ изъ битой глины, составляетъ общее правило въ ассирийскомъ строительномъ дѣлѣ, какъ это подтверждается тѣмъ, что Лайардъ при своихъ раскопкахъ постоянно находилъ кучи земли отъ обвалившихся балокъ, равно какъ и тѣмъ, что уцѣлѣвшихъ царей говорится о кедровыхъ бревнахъ, которыя привозились для построекъ.



Внутренній рельефъ изъ Гурсабада. Изъ дворца Саргона II.

При постройкѣ ассирийскихъ дворцовъ только въ указанныхъ выше побочныхъ мѣстахъ, или же какъ украшенія наружной поверхности стѣнъ. Однако изображеніе внутренности дома на одномъ бронзовомъ рельефѣ, найденномъ въ Балаватѣ (см. рис. на этой стр.), точно такъ же, какъ бронзовая обочка деревянной колонны, найденная Пласомъ на одномъ изъ дворцовъ въ Хорсабатѣ, и наконецъ нашин, разобранный Мейссенромъ въ Рогетомъ, изъ которыхъ одна гласитъ, что Санхерибъ приказалъ подпереть колоннами потолокъ въ одномъ помѣщеніи нижняго этажа, — показываютъ, что ассиріянамъ не были чужды деревянныя колонны въ значеніи подпоръ. Во всякомъ случаѣ, колонны въ Ассиріи исполняли свое назначеніе лучше въ тѣхъ, похожихъ на шатры, легкихъ небольшихъ храмахъ (асфендѣ, павильонахъ, kiosкахъ), которые въ ней, такъ и въ Египтѣ, существовали на ряду съ массивными сооружениями, извѣстными намъ преимущественно по изображеніямъ на плитахъ съ рельефами, чѣмъ въ монументальныхъ зданіяхъ.

Изображеніе настоящаго шатра найдено въ сѣверозападномъ дворцѣ въ Нинурѣ (см. верхній рис. на стр. 211). Верхніе концы представленныхъ здѣсь подпоръ свободно выходятъ наружу. Канитель съ волотами, та, что на рисункѣ видна съ лѣвой стороны, поразительно напоминаетъ подобныя канители, встрѣчающіяся въ египетской живописи (см. таблицу „Древне-египетскіе орнаменты“ фиг. Ж, 3, 10). Своеоб-

разны также двѣ капители, что направо, съ волютами и съ обращенными другъ къ другу фигурами каменнаго барана на подставкахъ, помѣщенными надъ волютами. Основываясь на этомъ мотивѣ, Перро видитъ въ ассирійской волютѣ какъ здѣсь, такъ и повсюду, подраженіе ротамъ каменнаго барана. Однако такое объясненіе происхожденія волюты, въ смыслѣ общаго положенія, маловѣроятно. На хорсабадскихъ и куюнджикскихъ рельефахъ небольшіе храмы представляются не шатрами, а каменными постройками; ихъ колонны, какъ и вездѣ въ Ассиріи, — круглыя и гладкія. Волюты ихъ капителей удвоены, поставлены одна надъ другою. Наконецъ, рельефъ въ Британскомъ музеѣ, изображающій бога солнца въ его храмѣ съ колоннами, доказываетъ, что капитель съ волютами употребля-



Ассириискій рельефъ изъ Нимруда. По Лаварту
Ж. табл. 2.

лась еще въ поздне-вавилонскомъ искусствѣ (ср. стр. 206) и что, сгбдовательно, на нее нельзя смотрѣть, какъ на ассирійское изобрѣтеніе. Не особенно вѣроятнымъ представляется предположеніе, что она произошла отъ египетской пальмовидной капители. Однако въ ассирійской архитектурѣ встрѣчаются типы колоннъ, принадлежащие только ей одной. Сюда относится хорсабадская колонна съ капителью въ видѣ приплюснутаго шара (см. нижній рис. на этой стр.), украшеннаго двумя вѣнцами изъ дугъ, охватывающими одинъ другой; сюда же слѣдуетъ отнести найденное въ Куюнджикѣ подножіе колонны, имѣющее подобную же форму и подобное украшеніе; это подножіе покоится на спинѣ крылатаго быка съ человѣческой головой. Сюда относится также обломокъ базы изъ Нимруда, въ видѣ крылатаго сфинкса полу-египетскаго характера (см. верхній рис. на стр. 212). Что подножіемъ колоннъ дѣйствительно придавали видъ этихъ фантастическихъ животныхъ, какъ то дѣлалось потомъ въ средне-вѣковой Европѣ, видно изъ одного рельефа, найденнаго въ Куюнджикѣ и находящагося въ Британскомъ музеѣ. Подножіе колоннъ зданія, изображеннаго на этомъ рельефѣ, имѣющія видъ круглыхъ подушекъ, покоятся на спинахъ животныхъ, стоящихъ парами, одно противъ другого. Нижній край этой подставки орнаментированъ ступенчатыми зуб-



Фрагментъ въ видѣ подножія
круглой колонны въ Хорсабадѣ
По Перро и Шюсе.

цами. Не подлежит сомнѣнію, что все эти формы, за исключеніемъ сфинкса, — месопотамскаго происхожденія.

И такъ, по части главныхъ ассирийскихъ орнаментальныхъ мотивовъ мы уже познакомились съ двухъ- или трехступенчатыми зуб-



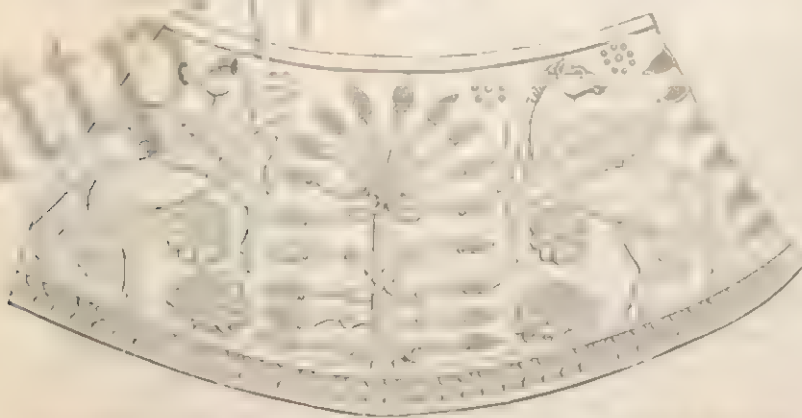
Ассирийскій крылатый сфинксъ, изъ статуи подъ колесницей (изъ Ламбарту (I, табл. 39).

цами, встрѣчающимися также въ видѣ рядовъ, и съ вѣнцами циркульныхъ дугъ, имѣвшихъ самое разнообразное примѣненіе. Изъ геометрическихъ фигуръ, встрѣчается, кромѣ того, простая стѣна перекрещивающихся линий, а для оживленія длинныхъ полосъ особенно часто употреблялся мотивъ стропиль Δ . Изъ мотивовъ чисто-техническаго происхожденія, коренной принадлежностью Месопотаміи были лента и плетенье, которыя мы уже видѣли въ древней Халдее (ср. стр. 197). Кромѣ того, въ месопотамской орнаментикѣ важную роль играли баснословныя крылатыя животныя, иногда крылатые быки и кони (ср. нижній рис. на этой стр.), или животныя въ естественномъ видѣ, изображенныя то стоящими одно противъ другого,

какъ въ гербахъ, то борющимися между собой, то образующими собою длинные ряды. Не то было съ мотивами растительнаго царства. Къ пред-
ставленію о розеткѣ и затѣсь относятся орнаментныя фигуры различнаго происхожденія. Зубчатая звѣзда и концентрическіе круги, иногда

окаймлен-
ные неболь-
шими круг-
лыми воз-
вышеніи-
цами, какіе
мы уже ви-
дѣли въ
древней
Халдее (ср.
стр. 197),
принадле-
жать къ
числу

астрономи-



Ассирийскіе крылатые кони въ естественномъ образѣ. Изъ Ламбарту (I, табл. 39).

ческихъ мотивовъ. Наибольше употребительная и въ Ассиріи розетка, заимствованная изъ растительнаго царства, имѣетъ видъ звѣздчататаго цвѣтка, если смотрѣть на него сверху, въ родѣ обыкновеннаго подсолнечника или маргаритки. На одномъ ассирийскомъ рельефѣ позднѣйшаго времени мы видимъ отчетливое ея изображеніе въ видѣ цвѣтка на длинномъ стеблѣ (ср. верхній рис. на стр. 232). Древнѣйшая изъ со-

хранившихся месопотамских росеток помещена на тиарѣ царя Мардукъ-падинъ-ахи, или Навуходоносора I, XII столѣтія до Р. X. (стр. 206). Во всякомъ случаѣ, въ орнаментации египетскихъ потолковъ она встрѣчается еще раньше. Но образецъ для этого мотива настолько подѣ руками у всѣхъ и каждому, что подобный орнаментъ могъ быть изобрѣтенъ какъ въ Египтѣ, такъ и въ Месопотаміи, вполнѣ самостоятельно.

Не должно однако смѣшивать розетку съ четырехлиственникомъ и трехлиственникомъ. На ряду съ розеткою, заимствованною изъ царства растений, въ ассирійской орнаментикѣ видную роль играетъ пальметта, онахало изъ расправленныхъ листьевъ. Обыкновенно ея отдѣльныя листья украшены полосками и выходятъ всѣ вмѣстѣ изъ подобія цвѣточной чашечки съ небольшими завитками, напоминающей собою



Ассирійскій орнаментъ въ стѣнѣ и игра патами яблоки и. И. Ш. и Л. и

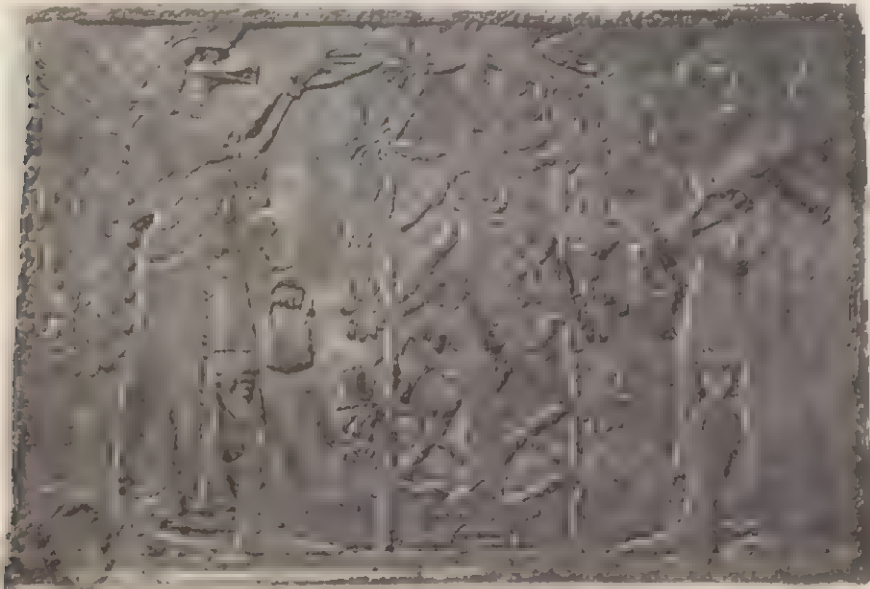
подобныя же египетскія фигуры. Кипу стебли продолжаютъ въ видѣ дугообразно-извитыхъ лентъ, на которыхъ расположенъ рядъ отдѣльных пальметтъ. Иногда въ такихъ рядахъ пальметта чередуется съ фигурами животныхъ, иногда же фигура животного изображается на ея верхушкѣ. Дьѣлафуа и Дудейръ едва ли правы, сводя эту ассирійскую пальметту, на которую, правда, вносятъ видны переносы, какъ на сиклустъ настоящей на льмовой верхушки, къ такъ называемой египетской пальметтѣ; это тѣмъ менѣе вѣроятно, что въ древне-халдейскомъ періодѣ ея присутствіе нидѣ не удалось открыть. Во всякомъ случаѣ, ассирійцы создали, въ качествѣ излюбленнаго орнамента, на ряду съ розеткой, свою собственную пальметту съ весьма характернымъ схематическимъ очертаніемъ. Среди розетокъ и пальметтъ, равно какъ и независимо отъ нихъ,



Кривой дѣль сѣдасъ ассирійскій бѣдѣ тѣмъ. И. Ш. и Л. и

иногда встрѣчается фигура на длинномъ стеблѣ, сверху заостренная, подобная почкѣ или плоду, которую — можетъ быть, совершенно ошибочно — называли кедровой шишкой, и другая фигура, круглая, посредниѣ со свѣтлыми полосками на темномъ фонѣ, увѣнчанная наверху тремя листочками, имѣющая видъ тоже почки или плода и называемая, вѣроятно также неправильно, гранатовымъ яблокомъ (см. верхній рис. на этой стр.). Очевидно, обѣ эти фигуры не имѣютъ ничего общаго съ египетскимъ лотосомъ, хотя, какъ мы увидимъ ниже, этотъ послѣдній въ свое время дѣйствительно входитъ въ ассирійскую орнаментику и безъ всякой передѣлки, въ видѣ цвѣтика или цвѣточныхъ бутоновъ, по-

переменно примыкает въ рядаъ орнаментовъ. Нельзя отрицать, что собственно ассирійская растительная орнаментика отличается египетской; но уже манера сопоставленія многозначенныхъ формъ съ денто-образными и плетевидными мотивами съ одной стороны, и съ фигурами и съ царства животныхъ съ другой, имѣетъ явно ассирійскій характеръ, и никто, въ отношеніи общаго впечатлѣнія, не смѣшаетъ ассирійскаго орнамента съ египетскимъ. Изъ числа символическихъ орнаментовъ Ассиріи, крылатый солнечный дискъ действительно заимствованъ изъ Египта. Но изображеніе на этомъ дискѣ божества въ образѣ



Священное дерево и божества съ орниотоголовья, ассирійскій рельефъ. Съ фотографіи Маннелли.

бородаватаго мужа — уже оиить чисто-месопотамскаго происхожденія (см. нижній рис. на стр. 213). Равнымъ образомъ, азіатскаго происхожденія такъ называемое „священное дерево“ — роскошное соединеніе многозначенныхъ пальметтъ и т. наз. кедровыхъ мотивовъ, комбинированныхъ различнымъ образомъ (см. рис. на этой стр. и нижній рис. на стр. 212). Смысль этого изображенія не выясненъ; но такъ какъ съ обычай его стороны были, въ геральдическомъ стилѣ, помещаемы крылатые духи, фигуры людей, или звѣрей, то, по всей вѣроятности, оно имѣло какое-либо религіозное значеніе.

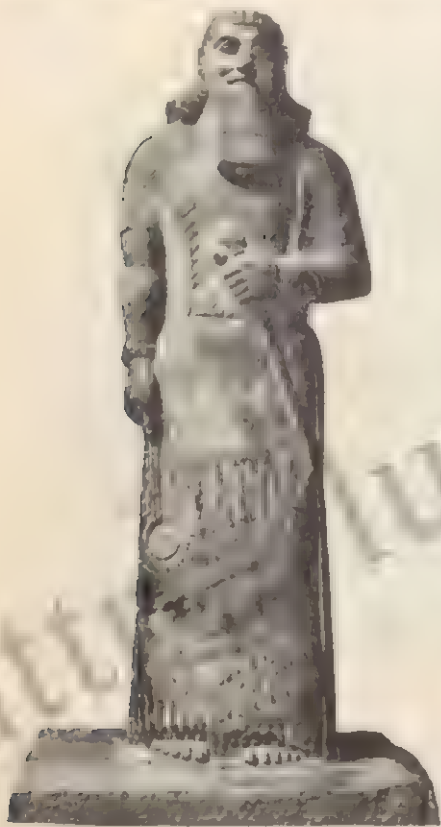
Вышивки, которыми украшены одежды, изображенныя на каменныхъ рельефахъ, даютъ намъ весьма наглядное общее представленіе обо всѣхъ этихъ мотивахъ и, въ то же время, ясное понятіе о столь же высокомъ состояніи вышиванія въ ассирійскихъ художественно-ремесленныхъ производствахъ, какъ и въ Вавилонѣ въ XII вѣкѣ до Р. X. (см. стр. 206). Напротивъ того, художественное гончарное производство, поны-

говь, или преследуемого неприятеля, переносающего рыку. В этих случаях, чувство форм во всей совокупности организации ногого тела оказывается мало-развитым. В этом отношении, египтяне стояли выше ассирийцев. Тем не менее некоторые частности, как напр. число ребер, часто правильно набоденные, положение рук и постановка ног показывают, что глаза ассирийских художников сь самого начала видѣли лучше, чѣмъ египтяне. В египетскомъ рельефѣ было принято за правило при профильной постановкѣ обѣихъ ногъ изображать и ту, и другую сь внутренней стороны, т. е. со стороны большого пальца; въ ассирийскомъ же рельефѣ нога, ближайшая къ зрителю, всегда изображалась правильно; точно также рука, находящаяся ближе къ зрителю, воспроизводилась вмѣстѣ со своимъ плечомъ въ приблизительно правильномъ профильномъ положеніи, и иногда, хотя и не всегда, другая рука, удаленная отъ зрителя, въ противоположность египетскому методу, совершенно правильно заставлялась группой кѣйкой, и на рисункѣ оставалась видима только ее кисть и предплечье. Столь рѣзкія отличія позы и движенія, каки сообщаютъ человеческому тѣлу египетское искусство, никогда не удавались ассирийскому. Зато въ образѣ, а дѣлѣхъ львовъ въ охотничьихъ сценахъ и лошадей въ сценахъ скакани ассиры превосходятъ египетскія въ отношеніи передачі формъ, такъ и движенія. Въ изображеніяхъ, находящихся въ сырро-вадскомъ дворцѣ, задній планъ, равно какъ и боличности, намѣченъ лишь настолько, насколько безусловно необходимо для того, чтобы сюжетъ былъ понятенъ. Однако рыка, представленная въ видѣ совершенно правильныхъ волнистыхъ линій и оживленная фигурами рысь и зарученными спиралями, гораздо болѣе натуральна, чѣмъ рыки въ египетскихъ картинахъ. Горы обозначены сѣтью чешуекъ, что составляетъ также характерный приемъ ассирийскаго искусства; за тѣмъ нѣтъ недостатка въ деревьяхъ, хотя они изображаются схематически, безъ различія отдельныхъ породъ, и очень аляповато. Нѣчего и говорить, что какой-бы то ни было намекъ на перспективу отсутствуетъ. Слѣдующіе одно за другимъ возвышенія рисуются, какъ на планѣ. Все, что стоитъ или растетъ вертикально, изображается, ради ясности, какъ-бы отражающимся въ зеркалѣ, въ лежачемъ положеніи, иногда верхомъ внизъ. Вообще распредѣленіе фигуръ въ пространствѣ, лишь только прерывается спокойное, простое чередованіе предметовъ, дѣлается произвольнымъ и беспорядочнымъ. Но при этомъ отдельные элементы воспроизводятся смѣло и съ жизненной правдой. Такимъ образомъ здѣсь чувствуется недостатокъ не вѣрности взгляда но умѣнья вѣрно передавать насьщенное.

Замѣчательна широкая полоса кинообразныхъ нарисовъ, тянущаяся вдоль всѣхъ четырехъ стѣнъ, всѣхъ на равной высотѣ, по всѣмъ угламъ дворца Ассурназирпала, въ томъ числѣ по угламъ, украшеннымъ изображениями большихъ фигуръ, гдѣ она проходитъ черезъ эти преставленія поперекъ ихъ туловища. Появленія содержаніе изображеній раскрываютъ

двѣяніяхъ царя, она не составляетъ органически-цѣлаго съ отдельными пересѣкаемыми ею изображениями, но тѣмъ не менѣе до известной степени увеличиваетъ ихъ декоративную связь между собой.

О состоянии круглой пластики во времена Ассурназирпала даетъ намъ понятие его изваяніе величиною меньше натуры, хранящееся въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). Само собою разумѣется, что оно, какъ и всѣ ассирійскія статуи, имѣетъ строго фронтальное



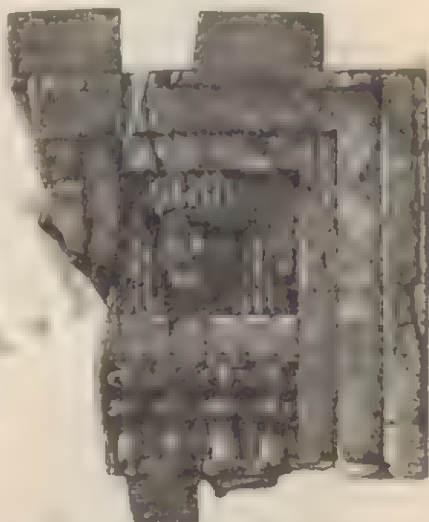
Статуя Ассурназирпала. Съ фотографіи Манноли.

положеніе. Голова съ длинными волосами и длинной бородой ничѣмъ не покрыта. Туловище, рассчитанное на то, чтобы смотрѣть на него только спереди, очень сплюснуто. Въ рукахъ, кистяхъ рукъ и ногахъ — полное отсутствіе реалистичности; одежда, окутывающая все тѣло, раздѣлена на части нашитою на нее бахромой. Украшенная рельефами, статуя Ассурназирпала въ Британскомъ музеѣ лучше, чѣмъ это изваяніе, выдерживаетъ сравненіе съ нѣскольکو болѣе древними такими же вавилонскими статуями. Эти каменные, сверху закрученные памятники съ изображеніемъ царя, символическими околѣностями и пространными надписями составляютъ особенность всего месопотамскаго искусства; имъ любили давать форму невысокихъ, притупленныхъ сверху обелисковъ, четыре грани которыхъ украшались рельефными изображеніями охотничьихъ и боевыхъ подвиговъ царя, расположенными одно надъ другимъ. Обелискъ Ассурназирпала въ Британскомъ музеѣ упоминается рѣже, чѣмъ

obeliskъ его сына, только потому, что отъ него сохранились одни обломки. Существованіе уже въ то время связи между египетскимъ и ассирійскимъ искусствами доказываютъ вырѣзанныя въ египетскомъ вкусѣ изъ слоновой кости головки, хранящіяся въ Британскомъ музеѣ, если только онѣ происходятъ не изъ болѣе позднихъ построекъ; найдены онѣ въ сѣверо-западномъ дворцѣ Нимруда и повидимому были вставлены въ деревяныя двери или боковыя панно (см. рис. на стр. 221).

Живопись по штукатуркѣ въ верхнихъ частяхъ стѣнъ дворца Ассурназирпала до нѣкоторой степени пострадала и стерлась постѣ того, какъ была открыта. По словамъ Лалларда, то были пышные цвѣтные орна-

менты ярких красных и голубых тонов. Фигуры найдены въ жилищи только наглазурованных кирпичяхъ; сохранились обломки большихъ картинъ на кирпичѣ съ такими маленькими фигурами, что каждый кирпичъ заключаетъ въ себѣ цѣлая фигура. На единственномъ обломкѣ, который былъ найденъ несомненно въ нимрутскомъ сѣверо-западномъ дворцѣ, всѣ фигуры безъ того въ семъ приложенную хромофотографическую таблицу „Ассирийскій кирпичъ съ пиктными изображениями“, фиг. 10. Въ противоположность подлиннымъ изображениямъ этого рода, мы видимъ здѣсь на желтомъ фонѣ обведенныя чернымъ контуромъ зеленныя цанровки съ блѣдою обшивкою. Орнаментнымъ мотивамъ на кирпичѣ соответствуютъ украшенія, вышитыя на одеждахъ царя и его вельможъ, особенно роскошныя и разнообразныя на рельефныхъ плитахъ, сохранившихся въ сѣверо-западномъ дворцѣ. Вся древнѣйшая орнаментика ассирянъ съ ея мотивами, взятыми изъ животнаго и растительнаго царствъ, съ ея расположеніемъ рядами и въ геральдическомъ стилѣ, здѣсь передъ нами въ самомъ изящномъ исполненіи. Однако стилевскій цвѣтокъ лотоса еще отсутствуетъ; бронзовые сосуды съ египетскими мотивами орнаментации, найденные въ означенномъ дворцѣ, попали въ него, очевидно, лишь впоследствии.

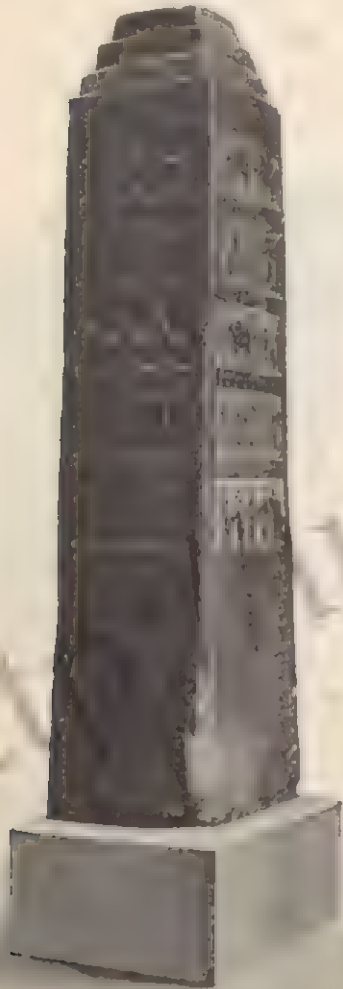


Фрагментъ рельефа изъ словеной кости, найденный въ сѣверо-западномъ дворцѣ въ Нимрутѣ (Калахъ). Фотограф. Мавъ-Ханъ.

Сынъ Ассириавириала, Салманасаръ II (860—824 до Р. X.), построилъ центральный дворецъ въ Нимрутѣ (Калахъ) и расширилъ начатыя еще при его оцѣ постройки въ Иштурбетѣ (Балагаты). Важнѣйшія изъ пластическихъ произведеній, относящихся ко времени царствования этого государя, находятся въ Британскомъ музеѣ, это, во первыхъ, — такъ называемый „черный обелискъ“, на всѣхъ четырехъ граняхъ котораго помѣщены въ пять рядовъ, одинъ надъ другимъ, изображения царей, данинниковъ ассирийскаго государя, съ ихъ стенами и верблюдами (см. рис. на стр. 222); вторыхъ, — найденная въ Асурѣ (Калехъ-Шертатъ) базальтовая, утратившая голову фигура царя въ сидячемъ положеніи, и третьихъ, большая часть знаменитыхъ бронзовыхъ пластинъ, служившихъ облицовкою воротъ въ Балагаты, съ изображениями походовъ царя. Стилъ этихъ произведенийъ отличается уже болѣе мягкими, болѣе расплывчатыми контурами и нѣсколько болѣе отчетливымъ зашикомъ планомъ въ сравненіи съ тѣмъ, какой мы находимъ въ сѣверо-западномъ дворцѣ. Сидящая фигура царя произво-

дять впечатлѣніе слабого подражания такой же царской статуи изъ Телло (ср. стр. 199).

Въ центральномъ дворцѣ Салманассара II, въ Нимругѣ, найденъ также одинъ изъ совершеннѣйшихъ образцовъ ассирийской живописи на глазу-

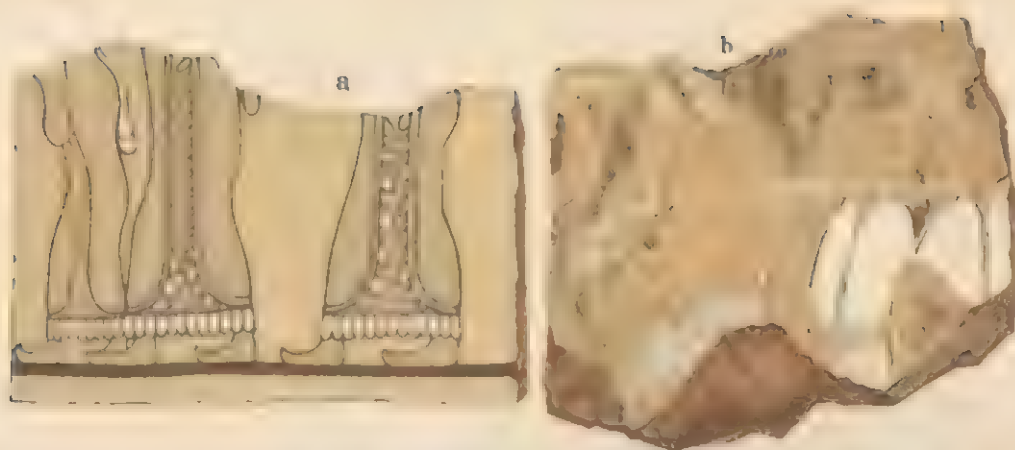


Дворецъ Салманассара II въ Нимругѣ.
Скѣффелъ-графъ. Мюнхенъ.

рь съ цвѣтными изображеніями“, фиг. с). На одномъ и томъ же кирпичѣ изображены въ цѣлыхъ фигурахъ царь и сопровождающіе его евнухъ и воинъ; царь держитъ въ правой рукѣ чашу, изъ которой дѣлаетъ возліяніе въ честь находящейся передъ нимъ фигуры, сохранившейся лишь на половину. Контуры — еще черныя, но уже едва замѣтны. Въ цвѣтѣ краски костюмовъ суть бѣлая, темно-желтая и сѣро-желтая; фонъ свѣтло-желтый. Фигуры — болѣе стройны, чѣмъ въ современныхъ этой живописи рельефахъ; въ рукахъ и ногахъ преувеличенной мускулатуры не замѣтно. Изъ юго-восточныхъ развалинъ Калаха, относящихся вѣроятно ко времени царствованія Рамманирриса III (811—732), добыты многочисленные фрагменты живописи на кирпичѣ, хранящіеся въ Британскомъ музеѣ; отъ болѣе древнихъ памятниковъ этого рода они отличаются бѣлымъ цвѣтомъ контуровъ (таблица, фиг. b). Этими контурами здѣсь очерчены, безъ обозначенія мускулатуры, поразительно стройныя свѣтло-желтыя и свѣтло-синія фигуры на зеленоватомъ или желтоватомъ фонѣ.

Дворецъ Тиглатпалессера (III) узурпатора (745—727), въ Калахѣ, былъ

разрушенъ его преемникомъ. Известно, что Асаргaddonъ употребилъ рельефы изъ затъ этого дворца для своей новой постройки. Къ нимъ, вѣроятно, по всей вѣроятности принадлежатъ изображенія, изданные Ландеромъ (Mon. I, стр. 63—67) между прочимъ шествіе со шествіемъ въ добычу и изданными богамъ, которыхъ несутъ на плечахъ два человека.



СТЕННАЯ РИСУНКА I.

Т-во „Прогресс“ в Спб.

Ассирийскіе изразцы съ цвѣтными изъ брѣзентовъ.

По Лепорсу

При Саргонидахъ произошло новый расцвѣтъ ассирийскаго искусства. Тотчасъ же по вступленіи своемъ на вавилонскій престолъ, основатель этой династіи, Саргонъ (722—705), именованій съ 709 г. именовался Саргономъ II, соорудить себѣ въ мѣстности идишшимаго Хорсабада, на склонѣ горы, крышею Дурь-Саррукинъ, на западной стѣнѣ которой возвышался его горный, истинно, удивительный дубинами дворецъ. Первоначально Дурь-Саррукинъ „Верховенство ассирийскаго“. Ноги XIV. На дворцовой террасѣ, къ юго-западу отъ царскаго замка, рядомъ съ нимъ возвышался храмъ, устроенный въ видѣ уступовъ; вѣроятно, онъ состоялъ первоначально изъ семи этажей, и съ теченіемъ времени уменьшившихся съ приближеніемъ къ верху; изъ нихъ сохранилось лишь четыре. Наружная поверхность, стѣны этихъ массивныхъ этажей была разбита на части углубленными полями уступчатаго профиля и покрыта штукатуркой, окрашеною въ первомъ этажѣ въ бѣлый, во второмъ въ черный, въ третьемъ въ красный, въ четвертомъ снова въ бѣлый цвѣтъ (быть можетъ, первоначально синий). Основываясь на показаніяхъ Геродота о цвѣтѣ различныхъ поясовъ на стѣнахъ Экбатанъ Тома полагаютъ, что пятый этажъ былъ окрашенъ въ оранжево-красный, шестой — въ серебристо-сѣрый, и, наконецъ, верхній этажъ былъ позолоченъ (см. рис. на той стр.). Царскій дворецъ, къ которому примыкало это здание, извѣствованъ на такомъ большомъ пространствѣ и столь тщательно, какъ ни одно изъ другихъ ассирийскихъ сооружений. Внутри дворца вели двое массивныхъ воротъ — одинъ на сѣверо-восточной сторонѣ, другой на юго-восточной. Три протѣта въ каменныхъ изъ этихъ воротъ были украшены парами крылатыхъ быковъ съ человѣческими головами. По обѣимъ сторонамъ юго-восточныхъ воротъ, между крылатыми быками было помѣщено по огромной человѣческой фигурѣ, одной рукой прижимающей къ себѣ поднятаго съ земли льва и держащей въ другой рукѣ серповидный мечъ; вѣроятно, то были изображенія вышеупомянутаго вавилонскаго національнаго героя Исдубара, или его друга Эабани, которыхъ мы уже видѣли на древне-халдейскихъ цилиндрахъ (см. рис. на стр. 194, фиг. 6 и рис. на стр. 224). Протѣты воротъ были сводчатые и облицованы глазурованнымъ кирпичемъ. Пластическими произведеніями были наиболѣе богаты дворы и залы мужскаго отдѣленія. Глазурованнымъ же кирпичемъ всего роскошнѣе украшены были покои женскаго отдѣленія, отчасти крытые коробовыми сводами. Напр., стѣны одного изъ дверныхъ протѣтовъ въ этомъ отдѣленіи украшены рядомъ



Реставрація хорсабадскаго храма. По Тома.

стоящих одна впереди другой под колонами и, подъ ними, цоколемъ, облицованнымъ глазурованными кирпичами, изъ которыхъ составлена картина, изображающая львовъ, быковъ и другихъ животныхъ, идущихъ мимо яблони. Фонъ картины — свѣтло-синій. Въ животныя и пред-

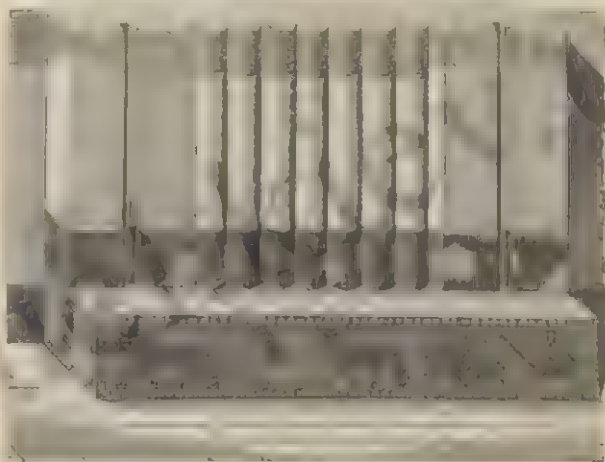
меты на ней — желтаго цвѣта, съ примѣсью бѣлой краски. Листья на яблони — ярко-зеленаго цвѣта.

Пластическія произведенія изъ Хорсабада находятся по большей части въ парижскомъ Луврѣ. Бронзовый левъ изъ Дуръ-Саррукина естественъ не менѣе каменнаго льва изъ Калаха, находящагося въ Британскомъ музее. Во дворцѣ Саргона найдено 26 паръ алебастровыхъ крылатыхъ быковъ съ человѣческой головою. Добытныя кромѣ того горельефныя изображенія Идубира, особенность которыхъ состоитъ въ томъ, что тѣло въ нихъ, такъ же, какъ на древне-халдейскихъ цилиндрахъ, обращено къ зрителю передомъ, а ноги представлены профилно, обѣ въ одну сторону. Подобная неумѣлость воспроизведенія видна и въ нѣкоторыхъ крылатыхъ духахъ изъ Хорсабада, изображенныхъ en face. Многочисленные алебастровыя плиты съ рельефами, найденныя во дворцѣ Саргона, будучи поставлены въ одинъ рядъ, заняли бы протяженіе двухъ километровъ въ длину. Содержаніе ихъ то же, что и подобныхъ рельефовъ изъ Калаха.

Слабѣе всего укрѣпленіе въ восточныхъ воротахъ хорсабадскаго дворца. Съ фотографіи Жирардена.

Итакъ мы находимъ хронику жизни парс, представленную въ фигурахъ, между прочимъ, постройку имъ дворца. Въ стилѣ уже замѣтна перемѣна: рельефъ становится выпуклымъ, полоса написей, проходящая въ Калахѣ чрезъ всѣ фигуры, уже отсутствуетъ; любовь къ изображенію частныхъ увеличивается; стремленіе къ тщательной разработкѣ, постоянно повторяющееся въ исторіи искусства чрезъ извѣстные про-

межутки времени, становится замѣтнымъ. Въ фигурахъ это сказывается въ обозначеніи зрачковъ, которое входитъ теперь въ обыкновеніе (см. рис. на стр. 226). На заднемъ планѣ, который занимаетъ еще большее пространство, чѣмъ въ предшествующую пору, отдѣльные детали исполняются съ большою наблюдательностью и отчетливостью. Уже можно распознавать породы деревьевъ, а море отличать по его разбоянамъ и другимъ обитающимъ въ немъ животнымъ, равно какъ и по безпорочно разбланнымъ на его поверхности спиралямъ, т. е. волнамъ, отъ рѣки, при изображеніи которой спирали всегда располагаются въ направленіи ея течения. На вѣткахъ деревьевъ появляются птицы, черезъ дорогу перебѣгаютъ курочки. Но при всемъ этомъ, выполненіе произведенія слабѣе, чѣмъ въ болѣе древнихъ художественныхъ памятникахъ Калаха. Вообще рельефы дворца Ассурназирала, хранящіеся въ Британскомъ музеѣ, при всей жесткости своего исполненія, производятъ впечатлѣніе большей строгости, свѣжести и содержательности, чѣмъ рельефы дворца Саргона, находящіеся въ Луврѣ. Во дворцѣ Саргона найдена также единственная въ ассирийскомъ искусствѣ широкобразная каменная, изображенная у насъ на стр. 211. Дальнѣйшее развитіе скульптурной орнаментики представляетъ намъ также извѣстный каменный дверной порогъ, хранящійся въ Луврѣ (см. рис. на стр. 227). Наружную рамку этого порога составляетъ рядъ чисто-египетскихъ цвѣтковъ лотоса, чередующихся съ его бутонами и соединяющихся съ ними при помощи изогнутыхъ стеблей. Внутреннюю рамку образуетъ полоса, украшенная розетками. Эти двѣ рамки окружаютъ главное поле орнамента, занятое приставленными другъ къ другу неестественникамъ. Здѣсь, такъ же, какъ и на бронзовыхъ сосудахъ изъ Нимруда (см. рис. на стр. 228), относящихся вѣроятно къ эпохѣ Саргона и представляющихъ собою, несмотря на свою полу-египетскую орнаментку, навѣрное, произведенія Асс. видно, какъ ассирийскіе художники совокупляли и переносили по своему отдѣльные египетскіе мотивы. И въ военное, и въ мирное время, египтяне все болѣе и болѣе оказывали влияние на ассирийцевъ.



Стѣнная отделка въ женскомъ отдѣленіи хорсабальскаго дворца. По Томѣ.

Сынъ Саргона, Санхерибъ (705—681 г. до Р. X.), разрушитель Вавилона,

дона и завоеватель Египта, снова перенесъ свою резиденцію въ Ниинвию. Онъ укрѣпилъ этотъ городъ стѣнами, тянувшимися нѣсколько миль, а въ его центрѣ соорудить для себя два дворца, одинъ юго-западный, на мѣстѣ нынѣшняго Куянджика, и другой, въ южной части города, въ Неби-Юнусѣ. Отъ времени Санхериба остались также рельефы на скалахъ въ долинахъ Бавіана и Мальтаи. И здѣсь, и тамъ изображены великіе національные ассирійскіе боги въ обычныхъ одѣяніяхъ, съ обычными высокими тіарами на головѣ; эти фигуры—выше человѣческаго роста, стоятъ на животныхъ, и цари поклоняются имъ. И здѣсь, и тамъ соблюденъ строгій древній стиль рельефа, несмотря на удлинѣнность пропорцій. Никакія изображенія задняго плана не нарушаютъ спокойнаго однообразія плоскости, на которой выступаютъ фигуры. Иное дѣло — большія скульптурныя хронки изъ куянджикскаго дворца Санхериба. Большіе, связанные одинъ съ другимъ ландшафты, какихъ никогда не бывало въ египетскомъ искусствѣ, тянутся по множеству плитъ; въ томъ же дворцѣ найдены и другія достопримѣчательности ассирійской архитектуры, каковы напр. четыре



Голубая ассирійская царя рельеф изъ Херсабада
(сф. фотографія Жерардъ)

шарообразныя подножія колоннъ (см. стр. 211) и каменный дверной брусъ съ пластическими фигурами животныхъ. Алебастровыя доски съ скульптурной хронкой изъ этого дворца находится частью въ Берлинскомъ, болѣею же частью въ Британскомъ музеяхъ. Нѣкоторыя изъ берлинскихъ досокъ, какъ напр. съ изображеніемъ цари и его коня (см. рис. на стр. 229), представляютъ еще старинное расположеніе фигуръ, но на лондонскихъ доскахъ уже видимо является новый стиль. Въ берлинскомъ рельефѣ замѣтно, что фигуры становятся болѣе стройными, мускулатура рукъ и ногъ менѣе утрированной. Но главное нововведеніе заключается въ томъ, что изображеній безъ ландшафта на заднемъ планѣ почти не встрѣчается.

Этот фон, изобилующий разнообразно индивидуализированными деревьями, зданиями и водяными имбетилликами, сливается в единые ландшафты, и масса мотивов, рисующих нравы и обычаи, не имѣющих ничего общаго съ главнымъ сюжетомъ, врывается и оживляетъ однообразныя истории. Фигуры, вообще уменьшившіяся въ размѣрѣ, помѣщаются среди ландшафта въ нѣсколько рядовъ, одиѣ надъ другими, а иногда разбрасываются въ немъ безъ всякаго порядка. По заднему плану, имѣющему видъ географической карты и на которомъ горы, независимо отъ ихъ верхнихъ очертаній, все еще изображаются условно, въ видѣ сѣти чешуекъ, а рѣки непрежнему въ видѣ правильныхъ волнообразныхъ спиралей, не смотря на всю его связность, все еще не достаетъ какой-бы то ни было перспективъ, и вѣдѣние присоединенія къ пластикѣ столь многихъ элементовъ живописи эти изображенія вообще лишены строгаго пластически - декоративнаго характера.

Дверной порогъ изъ дворца Санхериба (по Лайярду, отнюдь не изъ дворца Ассурбанипала) въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на стр. 230) доказываетъ, что, кромѣ того, орнаментныя формы не нарушили древняго стиля, ставшіе все болѣе и болѣе роскошными. Бордюръ изъ египетскихъ цвѣтовъ и бутоновъ, лотоса совершенно походить на такой же узоръ порога изъ Хорсабада, хранящагося въ Луврѣ; но на внутреннемъ полѣ рисунка является новое великолѣпное примѣненіе мотива лотоса. Мы видимъ здѣсь, что египетское искусство развивается далѣе, чтобы перейти въ этомъ видѣ къ позднѣйшимъ художественнымъ народамъ. Если, собственно говоря, всю технику искусства при Санхерибѣ нельзя считать прогрессомъ въ художественномъ отношеніи, то нельзя и не признать, что, именно благодаря своей борьбѣ съ новыми тенденціями, она имѣетъ весьма важное значеніе для исторіи развитія ассирийскаго искусства.

Преемникъ Санхериба, Асаргaddonъ (681—668), завоеватель Вавилона, извѣстенъ въ исторіи искусства лишь какъ соорудитель громаднаго юго-западнаго дворца въ Калахѣ, оставшагося, однако, навсегда недостроеннымъ. При сынѣ этого государя, Ассурбанипалѣ (668—626), извѣстномъ у грековъ подъ именемъ Сарганипала, ассирийское искусство снова и своеобразно развило въ послѣдній разъ. Правда, искусство времени Ассурбанипала, въ отношеніи силы и величественности, нельзя равнять съ искусствомъ времени Ассурназирада, но все-таки оно было свѣтлѣе,



Каменный дверной порогъ изъ Хорсабада. По Перрѣ и Шильѣ.

свободѣ и чистѣ, чѣмъ при Санхерибѣ. Ассирійская чуткость къ природѣ, великолѣпно выказавшаяся въ изображеніяхъ животныхъ, возвышается теперь до величайшей правдивости, а техника достигаетъ величайшей мягкости и свободы, какія только могли быть доступны на той общей ступени развитія, на которой стояло ассирійское искусство. Ассурбанипаль построилъ для себя сѣверо-западный дворецъ, великолѣпные алебастровые рельефы котораго принадлежатъ къ лучшимъ украшениямъ Британскаго музея; развалины этого дворца были открыты въ Куюн-дикѣ главнымъ образомъ Гармуздомъ, Рассамомъ и Георгомъ Смитомъ. Сцены



Бронзовый сосудъ изъ Нимруда. По Рассаму
(II, табл. 60)

битвъ изъ войны Ассурбанипала съ эламитами, въ своей общности, конечно, грѣшатъ такою же разбросанностью и перепутанностью композиціи, какъ и подобныя изображенія времени Санхериба; но ихъ подробности перѣдко отличаются большимъ вкусомъ и большою жизненностью, и иногда, какъ-бы съ преднамѣренной реакціей противъ преобладанія ландшафтнаго фона, послѣдній совершенно опускается въ охотничьихъ сценахъ (см. рис. на стр. 231), но за то въ другихъ случаяхъ мирная, замкнутая въ себѣ жизнь изображается съ такимъ изяществомъ и любовью, что иногда кажется, будто именно она стала главнымъ сюжетомъ художественнаго

воспроизведенія (см. верхній рис. на стр. 232). Здѣсь виноградныя лозы вьются вокругъ елей и кипарисовъ, тамъ кисти винограда свѣниваются со всѣхъ сторонъ въ естественномъ изобиліи, или вытянулись на длинныхъ стебляхъ подсолнечники рядомъ съ деревомъ, подъ которымъ лежитъ ручная львица. Къ числу наиболее извѣстныхъ изображеній такого рода относятся: Ассурбанипаль на охотѣ, въ богатомъ одѣяніи, верхомъ; въ его рукѣ, натягивающей лукъ, столько непринужденнаго движенія, сколько не встрѣчалось раньше въ подобныхъ изображеніяхъ; дикія лошади и дикія козы, обращающіяся въ бытность, поретаны чрезвычайно живо, хотя и безъ ландшафтнаго фона; раненный левъ сидитъ на землѣ открывъ свою пасть, изъ которой льется обильный потокъ крови (см. нижній рис. на стр. 232); львица, пронзенная тремя копьями, рычитъ отъ боли и уже не въ состояніи волочить свои

парализованныя заднія ноги; царь пируетъ въ виноградной бесѣдкѣ (см. рис. на стр. 233), покаясь на ложѣ подлѣ царицы, сидящей на тронѣ, и оба подносятъ къ губамъ своимъ чашу, тогда какъ передъ бесѣдкой, въ рощѣ пальмъ и кипарисовъ, играютъ музыканты. Однако умахтривать въ этихъ произведеніяхъ, подобно Брунну, греческое влияние было бы слишкомъ смѣло.

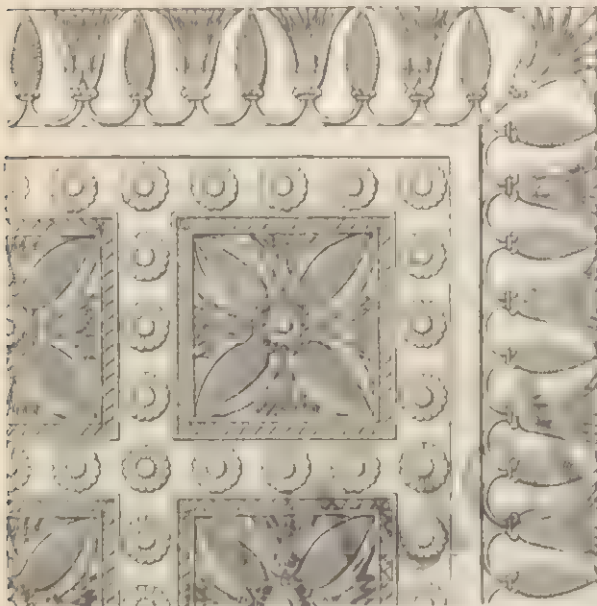
Прошло еще не одно столѣтіе, прежде чѣмъ какой-либо божье молодой народъ могъ достигнуть въ монументальномъ искусствѣ той степени свободы и жизненной правды, какая была присуща ассирийцамъ въ этомъ родѣ изображеній. Опереть называють ассирийцевъ „голланцами древности“. Въ отношеніи развитія ландшафта и воспроизведения животныхъ въ



Салхарубетъ, вождь и пастухъ. Рельефъ изъ палаццо Асур-на-сир-пала. (См. фотографии Берлинскаго музея)

своихъ собственныхъ имѣ формахъ и движеніяхъ въ отношеніи вообще чувства дѣйствительности, съ которыми ассирийцы изображали, настолько доставало у нихъ умѣнья, историческіе сюжеты, они заслуживаютъ это названіе. Но не слѣдуетъ забывать и идеализации, замѣтной въ нѣкоторыхъ большихъ изображеніяхъ церемоній, представляющихъ царя въ его сношеніяхъ съ богами и добрыми гениями. Способъ изображать послѣднихъ въ видѣ крылатыхъ людей представляетъ въ Египтѣ вовсе не его коренную, мѣстную, а месопотамскую особенность, хотя перенесенную туда лишь въ позднее время по отношенію къ опредѣленнымъ божествамъ, и сохранившуюся до настоящаго времени въ христіанскомъ олицетвореніи ангеловъ. Конечно, ассирийцы, кромѣ этого приѣма изображать подземно, постоянно прибѣгали для того къ изображеніямъ менѣе идеальнаго характера, къ изображеніямъ двупородныхъ существъ, полулюдей, полуживотныхъ; но нѣкоторыя изъ такихъ фантастическихъ фигуръ имѣютъ у нихъ болѣе органическое строеніе, нежели у египтянъ. До просвѣтленія же человѣческаго глѣба божественной идеальностью и до

выраженія въ человѣческихъ лицахъ душевныхъ движеній, ассирійцы такъ же далеко не дошли, какъ и египтяне; въ индивидуализаціи тѣла и особенно головы они даже значительно отстали отъ египтянъ: портретное искусство было имъ чуждо. По сравненію съ египтянами, они сдѣлали соответственный эпохѣ шагъ впередъ лишь въ частностяхъ, но вообще стюдь не подвинулись на высшую ступень художественнаго развитія.



Дверной портикъ въ дворцѣ Салхорба въ Нинивѣ
По Даксиду III, табл. 300

При преемникахъ Асурбанипала ассирійскому величію наступилъ вскорѣ конецъ. Вавилонскій царь Набополассаръ соединился съ царемъ Мидіи, Киаксаромъ, для борьбы съ ихъ общимъ наследственнымъ врагомъ. Въ 609 г. они достигли средн. Евфр. Всѣ четыре резиденціи, говорилъ Э. Менеръ, „Нинивія, Дуръ-Саррукинъ, Калахъ и Асуръ погибли въ пламени, и ихъ сравнивали съ землей, послѣ чего онѣ уже никогда не возвращались къ жизни... Ни одинъ народъ не подвергался такому совершенному истребленію, какъ ассирійцы“.

3. Ново-вавилонское искусство.

Вавилонъ былъ еще почти весь въ развалинахъ, когда Набополассаръ пробудилъ древнее евфратское царство къ новой жизни. Немногіе изъ остальныхъ городовъ государства пострадали меньше столицы. Что не было уничтожено рукой непріятеля, то погибло отъ неурядицъ и бѣдности. Набополассаръ началъ лично руководить возстановленіемъ Вавилона. Онъ заложилъ громадныя укрѣпленія столицы и приступилъ къ постройкѣ въ ней новаго царскаго дворца. Однако только преемнику этого государя, Навуходоносоръ II (604—562), суждено было надѣлать ново-вавилонское царство собственнымъ искусствомъ. Не въ одномъ только Вавилонѣ, но и во всѣхъ городахъ страны, въ Урѣ, Ларѣ, Урекѣ, Нишурѣ, Синпарѣ, онъ возстановлялъ разрушенные храмы, возобновлялъ крѣпостныя и канализаціонныя сооруженія, украшалъ дворны съ прежней роскошью. Навуходоносоръ считалъ настоящимъ своимъ дѣломъ не военныя походы, а постройки. Только ими онъ и гордился въ своихъ надписяхъ. И точно такъ же, какъ Навуходоносоръ въ началѣ по-

во-вавилонскаго царства, Набонидъ (555—539), въ концѣ его, предъ тѣмъ, какъ оно было въ 538 г. покорено великимъ персидскимъ царемъ Киромъ, пытался возвратитъ Вавилону жизнь и блескъ минувшихъ тысячелѣтій. Ново-вавилонское искусство развивало не больше какъ на полстолѣтїе, въ теченіе котораго оно едва ли могло развиться далѣе. Остатки, имѣющія по себѣ стѣны, поэтому, не особенно многочисленны; произведенія въ Вавилонѣ раскопки французскихъ и английскихъ археологовъ не привели къ результатамъ, богатымъ новыми данными; болѣе успешны раскопки, производимыя нынѣ на мѣстѣ древняго міроваго города нѣмецкимъ обществомъ ориенталистовъ. Къ счастью, пониманіе сохранившихся здѣсь обломковъ облегчается и пополняется письменными источниками.

Громадный четырехугольникъ, занятый Вавилономъ, по Геродоту, имѣлъ въ каждой своей сторонѣ по 120 стадій (22 километра).

Снаружи онъ былъ со всѣхъ сторонъ окруженъ широкимъ ровомъ съ водой. За ровомъ слѣдовала гигантская стѣна, сооруженная изъ обожженного кирпича,



Сцена охоты. Куруппакхскій рельефъ. Съ фотографіи Манселля.

асфальта и слоевъ тростника; ширину ея Геродотъ опредѣляетъ въ 50, а высоту въ 200 локтей. Позднѣйшіе авторы даютъ менѣ крупныя цифры; во всякомъ случаѣ, въ измѣреніе высоты стѣны входили и башни, которыхъ Крезій насчитываетъ 250. Всѣ авторы согласны въ томъ, что по стѣнѣ можно было ѣздить и поворачиваться назадъ на четверкѣ лошадей; новѣйшія нѣмецкія раскопки подтверждаютъ эти данныя, такъ какъ устанавливаютъ положительно, что стѣна имѣла въ ширину 42 метра. Сотня воротъ въ стѣнѣ, со всѣми ихъ столбами и карнизами, были мѣдныя. Что такія ворота употреблялись въ Вавилонѣ — доказываетъ найденное Рассамомъ въ Борсинѣ половинкою массивнаго бронзоваго двернаго порога. Эта массивная литая пластинка, украшенная съ лицевой стороны четырехугольными полями съ розеткою въ каждомъ изъ нихъ, находится въ Британскомъ музеѣ. Евфратъ, протекавшій черезъ городъ, дѣлилъ его на двѣ части, соединявшіяся между собой мостомъ, каменные устой котораго были погружены въ глубину съ

большимъ искусствомъ“, были скрѣплены желѣзными шинами и под-
держивали плоскій помостъ, устроенный съ величайшимъ мастерствомъ
изъ кедровыхъ, кипарисныхъ и пальмовыхъ бревенъ.



Битва съ дикими животными. Кипарисовый рельефъ. Съ фотографіи Манселли.

Важнѣйшія изъ произведеній ново-вавилонской архитектуры —
дворцы и храмы. Два персидскія дворца, стоявшіе другъ противъ друга



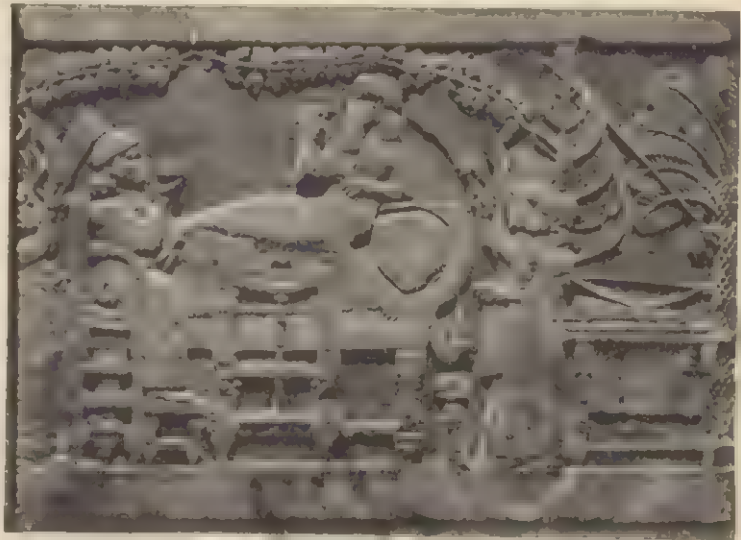
Левъ, настигающій козла. Кушидженскій рельефъ. Съ фотографіи Манселли.

на противоположныхъ берегахъ рѣки, были соединены между собой
подземнымъ ходомъ со сводами, устроеннымъ подъ русломъ рѣки. Дво-
речь дѣлаго берега были обнесены тройнымъ рядомъ стѣнъ и отличался

величиною и великолѣбіемъ. Въ связи съ нимъ находились знаменитые висячіе сады Семирамиды, причисленные древними къ семи чудесамъ свѣта. Нинъ и Семирамида, какъ строители Вавилона, разумѣется, —

баснословныя созданія письменной греческой исторіи, и еще Діодоръ, наиболѣе подробно описавшій висячіе сады послѣ

Ктезія, замѣчаетъ, что они были сооружены не Семирамидою, но въ болѣе позднюю эпоху. Намъ извѣстно, что Навуходоносоръ приказалъ устроить эти сады для своей супруги,



Царь, врывающійся въ городъ — царь Иштаръ въ битвѣ.

Амитисъ, родомъ изъ Мидіи, съ тою цѣлью, чтобы они напоминали ей горы ея родины. Діодоръ описываетъ ихъ, какъ террасообразную постройку, „подымающуюся подобно горѣ, ярусъ надъ ярусомъ, такъ что она имѣла видъ театра. Ряды стѣнъ поддерживали эти возвышавшіяся одна надъ другою террасы... на высочайшей изъ стѣнъ находилась верхняя терраса сада одинаковой вышины съ городскими стѣнами...“ Страбонъ добавляетъ, что террасы покоились на сводахъ. Къ капитальнѣйшимъ постройкамъ Вавилона принадлежалъ также большой храмъ Бела — знаменитая „Вавилонская башня“. Геродотъ описываетъ ее, какъ очевидецъ. По его словамъ, стѣны, которыми было обнесено это святилище, представляли собой квадратъ, имѣвшій въ каждой сторонѣ 2 стадіи (около 870 метровъ); „въ срединѣ этой священной ограды возвышалась башня, сложенная вся изъ камня, имѣвшая въ основаніи по одной стадіи (185 метровъ) въ длину и ширину; на нижней башнѣ стояла вторая, на второй третья и т. д., такъ что всѣхъ башенъ было восемь одна надъ другою. Снаружи шла вокругъ всѣхъ башенъ высокая дѣшевица снизу до верха, а на послѣдней башнѣ находится боть-



Изъ стѣнъ башни, обнесшей храмъ Иштаръ въ Вавлонѣ.

шой храм...“ Видимо, Геродотъ описываетъ уступчатый храмъ уже извѣстнаго намъ типа.

Прочія искусства развивались въ Вавилонѣ въ тѣсной связи съ архитектурой. Объ изваянiяхъ вавилонскихъ боговъ мы знаемъ только изъ литературныхъ источниковъ. Геродотъ и Дюдоръ сообщаютъ объ огромныхъ золотыхъ и серебряныхъ статуяхъ, которыми былъ украшенъ описанный выше храмъ на вершинѣ башни Бела. Пророкъ Даниэль (III, 1) также упоминаетъ о колоссальномъ золотомъ изваянiи Бела. Дюдоръ, основываясь на Ктесiѣ, рассказываетъ о мѣдныхъ статуяхъ царей. Изъ архитектурно-скульптурныхъ произведений сохранился наприм., въ Бриганскомъ музеѣ обломокъ известняка, найденный въ Эн-Касрѣ (см. нижний рис. на стр. 233), съ изображенiемъ двухъ борющихся мужей съ тиарами изъ перьевъ на головѣ, поддерживающихъ въ пяти атлантовъ балку архитрава.



Слуга съ собакою. Изъ вавилонскихъ терракотъ
толлы Лангетона. По Массаро.

Декоративнымъ дѣломъ служили, конечно, также и несомнѣнно терракотовыя пластинки, украшенныя рельефными изображенiями; изъ нихъ числа найденныя Роулинсономъ въ Бирсе-Шимрудѣ находятся въ Бриганскомъ музеѣ; на одной изъ нихъ довольно натурально представленъ полунугой слуга, ведущій на привязи большую собаку (см. рис. на этой стр.).

Металлическая облицовка повидимому играла въ Вавилонѣ еще большую роль, чѣмъ въ Нинивѣ. Филостратъ пишетъ: „Дворцы вавилонскихъ царей сiзи еще издавна своею бронзовою одеждою; женскіе покои, помѣщенiя для мужчинъ и переходы были украшены, вмѣсто картинъ, посеребренными или позолоченными, иногда даже настоящими золотыми изображенiями“. Свидѣнія о настоящихъ, исполненныхъ красками картинахъ на стѣнахъ главнаго дворца болѣе положительны. На срединѣ стѣнъ были изображены натуральными цвѣтами „всевозможные дикіе звѣри“. То же самое говорится о внутреннихъ стѣнахъ и о башняхъ на нихъ. „Все цѣлое — пишетъ Дюдоръ — представляетъ собой охоту съ безчисленнымъ множествомъ дикихъ животныхъ, фигуры которыхъ величиною въ четыре локтя. Среди нихъ изображена Семирамида верхомъ на конѣ, убивающая дротикомъ пантеру, и, рядомъ съ нею, царь Нинъ, закалывающий копьемъ льва“. Весьма возможно, что рассказчикъ принялъ за царя одного изъ тѣхъ безбородыхъ супругиковъ царя, какіе намъ извѣстны по произведенiямъ ассирийскаго искусства. Раскопки, произведенныя въ минувшемъ XIX столѣтiи, доказали, что эти картины были сложены изъ глазурированнаго кирпича. Искусство расписывать

кирпичъ, покрывать его глазурью и составлять изъ него украшения зданий было въ Вавилонѣ чисто мѣстнымъ. Ассирийцы мало примѣняли этого рода живописи и никогда не достигали такого мастерства ни въ глазурированіи, ни въ получеши великолѣпныхъ тоновъ красокъ, какъ вавилоняне. По замѣчанію Опперта, ассирийская глазурь относится къ вавилонской, какъ акварель къ живописи масляными красками. То обстоятельство, что изображенія на кирпичачъ у того и другого народовъ, вѣдѣствие самаго способа писанія красками, нѣсколько возвышаются надъ фономъ, но большей части синимъ, нѣсколько не препятствуетъ намъ причислить этого рода картины къ плоскимъ изображеніямъ. Ассирийские известняковые и алебастровые рельефы въ рукахъ ново-вавилонскихъ художниковъ сами собою превратились въ картины на кирпичѣ. Въ постройкахъ Вавилона найдено огромное количество обломковъ глазурированныхъ кирпичей, но никогда не удалось съложить изъ нихъ какую-либо цѣдную картину. Сохранились однако части животныхъ и людей, концы лошадей, глаза и бороды людей, части цветовъ и листьевъ, съны чешуекъ, которыми обозначались горы, и спирали, изображавшія воду. Хотя большая часть добытыхъ Оппертомъ кирпичныхъ обломковъ попала въ Тигръ, однако въ Британскомъ музее и въ Луврѣ собрано достаточное количество подобныхъ кусковъ для того, чтобы мы дополнивъ ихъ воображеніемъ, могли составить себѣ понятіе объ ассирийскихъ рельефахъ времечъ Сангеруба и Ассурбанипала и мысленно возстановить картины охотничьей жизни, украшавшія собою городскія стѣны Вавилона. Современные раскопки, производимыя нѣмцами, доставить Берлинскому музею подобныя отломки въ изобилии. Найдены были стѣнныя бѣлой краской по синему фону. Желтая, черная и бѣлая краски и здѣсь являются главными, вмѣстѣ съ синей. Красная краска встрѣчается рѣдко, чаще очень темная желтая; повѣршія нѣмецкія сообщенія упоминають о зеленомъ фонѣ.

Немного изъ сохранившихся произведеній декоративной пластики, на которыя мы указали, цѣли трически печати, поскольку они вавилонскаго происхожденія, и многочисленныя обломки картинъ на кирпичѣ показываютъ, что ново-вавилонскій стиль иногда нельзя считать особенно успѣшнымъ развитіемъ месопотамскаго стиля, превзошедшимъ ассирийскій. Только въ отношеніи общаго хода искусства въ рассматриваемую эпоху, въ отдѣльныхъ обломкахъ какъ-бы чувствуется нѣсколько большая гибкость языка формъ. Если же глазурированный кирпичъ и металлы получили болѣе широкое примѣненіе въ орнаментикѣ Вавилона, чѣмъ въ орнаментикѣ Ассиріи, имѣвшей подъ руками богатые каменоломни, то это слѣдуетъ объяснять не столько духомъ времени, сколько свойствами природы средней и южной Месопотаміи.

III. До-эллинское искусство восточного побережья Средиземного моря и прилежащих къ нему странъ.

1. „Микенское“ искусство.

Всёгда за древними мірами искусства долины Нила и Месопотаміи, изъ которыхъ каждый былъ вполне самостоятельнымъ и самодовлѣющимъ, должны быть разсмотрѣны важный по своей древности и значенію третій міръ искусства, обнимающій собою страны, берега которыхъ омываются восточной частью Средиземнаго моря; эти страны — восточныхъ Сирія, захѣвъ Малая Азія, острова Эгейскаго моря и восточный берегъ Греціи. Зарожденіи возростающаго на почвѣ этихъ странъ искусства переносились съ одного берега на другой на крыльяхъ морского вѣтра, оролодворяясь разнообразными египетскими и древне-вавилонскими примѣсями, но въ нѣкоторыхъ отношеніяхъ развивавшееся самостоятельно, сами собою, подъ живительными лучами мѣстнаго солнца.

Одновременно съ расцвѣтомъ „новаго“ египетскаго царства и съ вторичнымъ подъемомъ древне-халдейской культуры въ Вавилонъ при владычествѣ Кассесовъ, во II-мъ тысячелѣтіи до Р. X., по берегамъ и на островахъ Эгейскаго моря процвѣтала культура, которую со времени раскопокъ Шлимана въ Микенахъ принято, ради краткости, называть микенской. „Микенское“ искусство, такимъ образомъ, древнѣе извѣстнаго намъ ассирійскаго, древнѣе финицискаго, древнѣе малоазиатскаго времени Гомера. Въ отдѣлѣ постояннаго сочиненія, посвященномъ до-исторической эпохѣ, мы уже указали на еще болѣе древнія ступени развитія искусства, какимъ оно намъ представляется въ остаткахъ, найденныхъ при раскопкахъ нижнихъ слоевъ въ мѣстности Трои. До-микенская эпоха эгейскаго искусства на островѣ Критѣ, сдѣлавшагося для насъ ближе извѣстнымъ послѣ открытія Эваномъ одной образной надписи на критскихъ камняхъ, равно какъ на нѣкоторыхъ другихъ островахъ Эгейскаго моря, постепенно переходитъ въ микенскую. Древности, найденныя на островѣ Керѣ, относящіяся, какъ это доказано, къ концу III-го тысячелѣтія до Р. X., а именно остатки стѣнной живописи красками съ линейными орнаментами и мотивами растительнаго царства и осколки глиняныхъ сосудовъ съ красочными на нихъ орнаментами, уже близко родственны съ произведеніями микенскаго искусства. Двѣ урны, высѣченныя изъ зеленого мрамора и имѣющія форму сванныхъ построекъ, одна прямоугольная, съ остр. Мипоса, другая круглая, съ Аморгоса, изъ которыхъ первая находится въ мюнхенской коллекціи, представляютъ богатые спиральныя украшенія микенской бронзовой эпохи. Угловато-стилизированныя пазы женскія фігуры со скрещенными на груди руками, открытыя въ гробницахъ Аморгоса и другихъ острововъ, относятся уже къ микенской эпохѣ. Но цвѣтущее порою микенскаго искусства надо считать время съ 1500 по 1200 г. до Р. X. Къ этому времени относится существованіе главныхъ пунктовъ этого искусства, Тиринса и Микенъ, въ

той части Пелопонеза, которая потомъ получила названіе Арголиды, а также существованіе Трои на малоазійскомъ берегу. Съ 1893 г. намъ стало извѣстно, что изъ городовъ, откопанныхъ на мѣстѣ древней Трои (въ Гиссарлыкъ), не второй снизу, какъ предполагалъ Шлиманъ, а лишь шестой снизу былъ созданіемъ микенской культуры и съдѣлователю „свидѣніемъ“ Пиломъ Гомера. Но также и въ Киосѣ на Критѣ, даже въ аѳинскомъ акрополѣ, обнаружены остатки построекъ и произведеній искусства, относящихся къ этому періоду расцвѣта „микенской“ жизни: тогдашнія могилы, богатая произведеніями прикладного искусства, раскрылись подъ заступами археологовъ не только въ Микенахъ, Навилии, Амиклахъ (Вафю) на Пелопонезскомъ полуостровѣ, но и въ Спарѣ, Мегиди, Элевзисѣ въ Атикѣ, въ Орхоменѣ въ Беотіи, въ Димини (Воло) въ Фессаліи, а также на Критѣ, Родосѣ, Кипрѣ и другихъ островахъ. Наибольше любопытныя остатки вырыты и описаны Шлиманомъ въ 1870—1890 годахъ. Начатое имъ предпріятіе продолжали, и притомъ болѣе систематично и научно, Дерффельдъ въ разныхъ пунктахъ, Хр. Цундасъ въ Греціи. Микенскія, до-финикийскія и еще болѣе древнія историческія гробницы Кипра описалъ М. Ой-Ялалитъ-Рихтеръ; остатки микенской колоніи въ нижнемъ Египтѣ описаны въ Котунѣ Финндерсомъ Петри. Обломки, найденныя Шлиманомъ въ Троѣ, за исключеніемъ тѣхъ, которые пришлось отдать въ Константинополь, находятся въ берлинскомъ музѣ вартгофтиня, сокровища же, добытыя въ греческой почвѣ, въ главномъ аѳинскомъ музѣ. Въ прочихъ коллекціяхъ встрѣчается только кое-что изъ древностей этого рода.

Насителями „микенской культуры“ были обитатели Греціи до „перелѣтъ доринцевъ“, проиено шло въ 1100 до Р. X., — предшественники, а можетъ быть и предки, по крайней мѣрѣ по боковой линіи, позднѣйшихъ эллиновъ, обыкновенно называвшихъ ихъ „меласами“. Въ описаніи поэмъ Гомера они являются гѣми „свѣтло-поножкими“ куцеглавыми“ ахейцами, которые разрушили священныя горы Троя. Гомеръ, подобно пѣвцамъ Нибелунговъ, воспѣвалъ героическія подвиги покатный, жившихъ тысячелѣтіями раньше него. Искусство, которое онъ приписывалъ имъ или даже ихъ богамъ, подробно разсказывая объ ихъ щитахъ, кубкахъ и другихъ вещахъ, во всякомъ случаѣ было то искусство, какое находилось передъ его глазами. Что среди этихъ предметовъ были произведенія, имѣвшія тысячелѣтнюю давность, съдѣлователю произведенія „микенской“ эпохи, представляется не невѣроятнымъ, потому что, кромѣ нихъ, Гомеръ упоминаетъ о современныхъ имъ произведеніяхъ финикійскаго происхожденія.

Микенская культура относится впрочемъ къ бронзовой эпохѣ. Ей, не такъ, какъ гомеровскому желѣзному вѣку, были извѣстны бронзовыя оружіе и орудія. Даже желѣзные кольца, служившія для украшенія, появляются лишь въ самомъ концѣ ея. Это — эпоха историческая, лишь настолько, насколько искусство можетъ не есть исторія. Однако

Эталье доказать, что древняя, быть может собственно еще и географическая образная надпись, найденная имъ на Критѣ и своимъ линейнымъ видомъ приближающаяся къ буквенному письму, — единственная въ своемъ родѣ между произведеніями всей области распространения микенской культуры; остается только ожидать, къ какимъ результатамъ приведетъ дальнейшія открытія по этой части или дешифрование найденныхъ знаковъ.

Металлический способъ постройки городскихъ стѣнъ этой области тоже можно назвать принадлежащимъ бронзовой элѣхъ. Каждый городской холмъ заключать въ себѣ камни, которые можно было вставить въ его стѣны. Къ „циклопическимъ“ стѣнамъ въ собственномъ смыслѣ слова, т. е. къ безпорядочно сложеннымъ изъ грубыхъ камней, отесанныхъ лишь съ наружной стороны, присоединялись, особенно при сооруженіи въ родѣ, иногда правильные ряды отесанныхъ четырехугольных плитъ, а въ самыхъ Микенахъ, на ряду съ такою кладкою, виденъ въ нихъ, которыхъ мѣстахъ и болѣе поздній, полигональный типъ постройки, при которомъ стѣна складывалась изъ неправильныхъ многогранныхъ каменныхъ глыбъ, тщательно отесанныхъ и припавшихъ одна къ другой до совершенно правильнаго смыкания назовъ. Этотъ полигональный способъ былъ неизвѣстенъ въ Египтѣ и Месопотаміи, а въ Греціи былъ обычнымъ при возведеніи городскихъ стѣнъ.

Устройство воротъ въ подобныхъ городскихъ стѣнахъ Перро представляетъ себѣ слѣдующимъ образомъ: первоначально ворота дѣлались изъ двухъ каменныхъ столбовъ, поставленныхъ наклонно одинъ къ другому и сходящихся верхними концами, такъ что эти столбы, вмѣстѣ съ порогомъ, образовывали треугольникъ; дальнейшимъ развитіемъ постройки такого рода являются два вертикально стояще столба, соединенные между собой вверху массивной каменной плитой, надъ которой, для уменьшения давления, устроенъ треугольникъ, подобный вышеозначенному. Прекрасный образецъ такихъ сооружений представляютъ намъ известныя „Пыльные ворота“ въ Микенахъ, въ которыхъ мы видимъ горизонтальную каменную балку, лежащую на двухъ почти вертикальныхъ каменныхъ столбахъ, и треугольникъ, уменьшающій давление, причемъ послѣдній заключенъ каменной глыбой съ рельефнымъ изображеніемъ въ геральдическомъ стилѣ колонны между двумя львами, привставшими на заднихъ ногахъ (см. рис. на стр. 239). Эта колонна можетъ считаться прототипомъ всѣхъ микенскихъ колоннъ. Вверху она толще, чѣмъ внизу, стоитъ на узкомъ и низкомъ кругломъ подножии и украшена каннелюю, состоящей, въ направленіи снизу вверхъ, изъ выпуклота кольца, выемки, значительно выпуклой подушки и четырехугольной плиты (сабаки). На этой плитѣ лежатъ четыре кружка, на которыхъ покоится еще вторая, также четырехугольная плита, завершающая собой каннелюю. Эта каменная колонна — очевидно, подражаніе деревяннымъ колоннамъ микенскихъ

дворцовъ. Четыре кружка представляют собой концы круглыхъ балокъ. Точно также и утонченне книзу, свойственное только микенскимъ каменнымъ колоннамъ, объясняется происхожденіемъ ихъ отъ деревянныхъ. Подкамъ столовъ и стульевъ и теперь дается такой видъ.

Для истории архитектуры поучительны корридоры и камеры въ городскихъ стенахъ Тиринса. Корридоры снабжены карнизомъ и крыты стрѣлчатымъ ложнымъ сводомъ; двери такого же очертанія, какъ описанное выше, ведутъ въ камеры, служившія кладовыми, устроенныя по бокамъ корридора и крытыя такимъ же сводомъ, какъ и онъ. Тамъ, гдѣ камеры даже разрушены, дневной свѣтъ проникаетъ чрезъ островерхія отверстія дверей корридора, который, такимъ образомъ, кажется издали готической галереей.

Городскіе дворцы изслѣдованы при раскопкахъ настолько, что можно распознать не только ихъ планъ, но и самыя способы ихъ постройки, равно какъ и украшенія ихъ стѣнъ. Строительнымъ матеріаломъ для нихъ служили



„Левинца порта“ въ Микенахъ съ фронтономъ.

плитнякъ, кирпичъ, высушенный на воздухѣ, и дерево. Достойно вниманія, что „шестой“ микенскій городъ, Троя, представляетъ собой уже прогрессъ въ отношеніи перехода къ строительству изъ камня. Обожженный кирпичъ въ то время былъ еще неизвестенъ. Въ Тиринсѣ и Микенахъ изъ камня состояли только низы стѣнъ и скрытыя въ каменномъ полѣ подножія колоннъ; изъ необожженного кирпича были сложены верхнія части стѣнъ съ вѣерообразными гирьдами въ нихъ для концовъ деревянныхъ балокъ; изъ дерева сдѣланы колонны съ ихъ капителями и настилкою надъ ними, расположенныя противъ нихъ стѣнныя ниши и крыша, покрытая утрамбованною глиной. Стѣны нуждались въ облицовкѣ, и для нея употреблялись деревянные и металлическія доски, мѣстами также драгоценныя породы камня, но маде всего слѣдъ извести, которая легко добывалась изъ богатыхъ известняками горъ Греціи.

Сѣбны двора въ Тиринѣ открыты на весьма большомъ пространствѣ (см. рис. на этой стр.). Къ большому, открытому двору двора принадлежатъ съ юга двое массивныхъ воротъ, одинаковыхъ въ планѣ (К и Н). Тѣ и другія образуютъ съ обѣихъ сторонъ, передней и задней, портики, открывающіеся наружу проходами между двумя колоннами и между выступами боковыхъ сѣбнъ самыхъ воротъ (антами). Это настоящіе греческіе пронаосы, которые мы встрѣтимъ въ періодъ расцвѣта эллинскаго искусства. Черезъ меньшія ворота (К) мы вступаемъ прежде всего въ прямоугольный дворъ, окруженный галереями на колоннахъ (З)



Планъ Тиринскаго дворца. По Шенкелю.
"Древности".

и на которомъ еще можно различить мѣсто находившагося тутъ жертвенника Зевса (А). Къ сѣверной сторонѣ двора примыкаютъ сѣбны главнаго зданія „мегарона“ мужчинъ (М). Три двери, одна по лѣву, другая по правую, ведутъ во внутреннюю переднюю залу, открывающуюся дверями безъ створъ въ собственно мегаронъ — большую прямоугольную залу, посреди которой помѣщается большой очагъ, до сей поры еще окруженный четырьмя подножіями колоннъ, поддерживавшихъ кровлю. Какимъ образомъ была она устроена въ этомъ внутреннемъ покоѣ, какъ проходилъ въ нее свѣтъ, и какъ выходилъ изъ нея дымъ очага — остается еще неразрѣшеннымъ, спорнымъ во-

просомъ. Тѣ изслѣдователи, которые находили во всей этой постройкѣ сходство, хотя и весьма отдаленное, съ египетскими храмами, склонны думать, что и здѣсь существовало нѣсколько болѣе высокое среднее пространство съ потолкомъ, подпираемымъ деревянными колоннами, и съ боковыми отверстиями для свѣта. Помѣщеніе для женщинъ (О) представляетъ собою въ меньшихъ размѣрахъ повтореніе залы мужчинъ. Дворецъ микенскихъ владѣтелей признаютъ первообразомъ греческаго храма. Порфи и Шинь заходятъ такъ далеко, что даже издали устройство микенскихъ балочныхъ покрытій, представляющее все по подробностямъ устройство дорическихъ балокъ, съ тою лишь разницею, что постлѣвни здѣсь не каменные, а деревянные. Если держаться только непреложныхъ фактовъ, то мы можемъ составить себѣ понятіе о формѣ микенскихъ деревянныхъ колоннъ по типу каменныхъ колоннъ, сохра-

нившихся въ орнаментации, каковы напр. колонна на Ливинных Вратахъ, на которой лежатъ каменные балки, видимо подражающія деревяннымъ.

Отъ стѣнныхъ украшеній микенскихъ дворцовъ сохранились значительныя остатки. Къ числу пластическихъ произведений этого рода принадлежатъ алебастровый фризъ изъ стѣны зала мужчинъ въ Тиринскомъ дворцѣ (см. рис. на этой стр.). Отдельныя его части представляютъ орнаментъ, вообще PERFECTO въѣзжающійся на произведеняхъ микенскаго искусства и характерны для него. Къ среднему куску фриза, отчасти усвоенному въ вертикальномъ и направленіи розетками, срамы и стѣва примыкаетъ по горизонтальному куску, орнаментированному въ горизонтальномъ направленіи двумя полуовалами, средняя которыхъ занята въѣзжающей пальметтой, а край состоитъ изъ ряда сердцевидныхъ спиралей. Перро и Шинье, съ которыми согласенъ также Ноакъ, полагаютъ, что этотъ фризъ маскировалъ собою деревянные балки стѣны метареала

такимъ образомъ, что куски съ розетками приходились на выступающихъ впередъ оконечностяхъ балокъ и отмѣчали ихъ. Такимъ образомъ, на этотъ фризъ слѣдовало было бы смотреть, какъ на прототипъ познѣйшаго дорическаго трифигнаго фриза. **Нѣсколько**

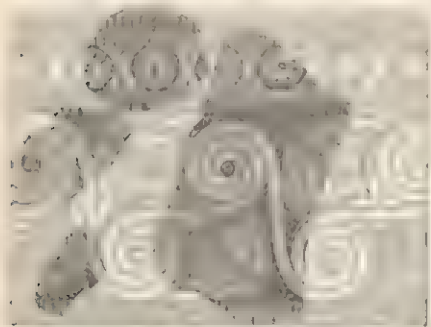


Фризъ изъ стѣны зала мужчинъ въ Тиринскомъ дворцѣ.

стѣнная часть фриза съ въѣзжающими украшениями въ полуовалахъ въ такомъ случаѣ соотносились бы метопамъ. Орнаменты фриза нѣсколько возвышаются надъ синей глазурью его фона, такъ что „синіе фризы“, которыми по Гомеру былъ украшенъ дворецъ Акиннея, нельзя считать выдумкою поэта.

Многочисленные фрагменты известковой штукатурки стѣнъ свидѣтельствуютъ о томъ, до какой степени они были расписаны. Доизано, что расписка произошла прямо по сырой известкѣ, а стѣновательно здѣсь впервые появляется въ исторіи искусства настоящая фресковая живопись. Краски, стѣна возвышавшіяся своими контурами надъ бѣлымъ или синимъ фономъ, были исключительно красная, желтая и синія. Между изображеніями, къ которымъ мы еще вернемся впоследствии, наиболѣе важное — „товля быка“. Въ числѣ орнаментовъ встрѣчаются нѣкоторые часто повторяющіеся на микенскихъ художественныхъ произведенияхъ изъ другихъ матеріаловъ и иной техники, каковы напр. чрезвычайно своеобразная стѣва съ ромбовидными рѣзанныхъ очертаніями петлями и круглыми петлями, спиральныя и вензельнаго рода волнообразныя линии, завитки, обращенные одинъ къ другому и составляющіе сердцевидныя фигуры, сердцевидныя метки одинъ въ другомъ и настоящія вѣтви растений, обрамленныя фигурами въ формѣ пу-

зврей. Особенно любопытен орнаментъ въ видѣ ленты, образующей спирали, обрамленный по краю полосой розетокъ; по своему характеру онъ принадлежитъ къ типу сътокъ спиралей, встречающихся на поделкахъ египетскихъ гробницъ новаго царства (см. верхний рис. на этой стр.). Очевидно, этотъ узоръ, который мы находимъ также въ Орхомениѣ, только въ еще болѣе древней формѣ, заимствованъ непосредственно изъ египетскаго искусства. Какимъ образомъ подобный орнаментъ могъ быть занесенъ изъ-за моря — о томъ дасть намъ поясненіе одинъ найденный Эвансомъ на островѣ Критѣ рѣзной камень, украшенный узоромъ въ видѣ подобнаго соединенія спиралей, но только со среднимъ листкомъ другой формы (см. нижній рис. на этой стр.).



Узоръ въ видѣ ленты, образующей спирали. Изъ Тиринской стѣнной живописи. По Перро и Гелло.

Усыпальницы умершихъ, сохранившіяся отъ микенской эпохи, своимъ содержаніемъ еще богаче жилища. Изъ нихъ наиболѣе интересныя находятся

въ самихъ Микенахъ. Усыпальницы, похожія на шахты, у внутренней стороны Лицинскихъ Воротъ, — болѣе древнія; куполообразныя гробницы въ нижнемъ городѣ — болѣе поздныя. Для исторіи архитектуры первыя имѣютъ некоторое значеніе только благодаря такой же каменной обкладкѣ ихъ стѣнъ, какую мы встречаемъ въ египетской бронзовой эпохѣ. Гробницы украшены столбами каменными плитами (стелами), которыя, если это женскія усыпальницы,



Критъ. Рѣзь-
бный камень
изъ Микенъ.

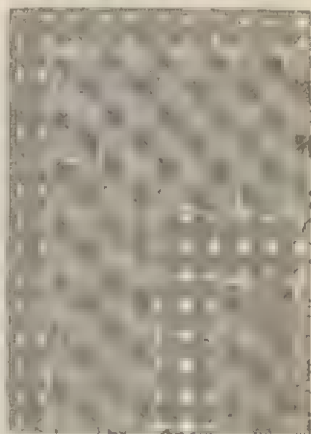
не имѣютъ никакихъ украшеній, а если мужскія, то орнаментированы слегка-резьбыными узорами меандрическихъ линий и изображеніями перевозки умершаго на ратной или охотничьей колесницѣ. Древнѣйшими считаются гробницы, въ которыхъ мужскія гробы были найдены съ золотыми масками на лицахъ, съ нагрудниками, поясами и роскошно-обдѣланнымъ оружіемъ, а женскіе гробы въ великолѣпныхъ золотыхъ наденкахъ, вѣнцахъ и привѣскахъ; помѣщенные при гробахъ сосуды здѣсь — золотые или серебряные. Гробницы, въ которыхъ мужскихъ масокъ и женскихъ серегъ и браслетовъ не оказалось, относятся къ болѣе позднему времени; въ предметахъ украшеній и оружіе здѣсь проще, а сосуды — по большей части глиняные.

Куполообразныя гробницы обожжены снаружи землей и представляютъ собой круглыя, похожія на печинныя ульи помѣщенія съ ложными сводами, обрамленными выступающими одинъ надъ другимъ горизонтальными рядами камней. Открытый проходъ въ холмъ ведетъ къ входному portalу. Наиболѣе извѣстная и интересная изъ гробницъ этого рода

сооруженіе, которому Павзаній, греческій писатель времени римской имперіи, далъ названіе „Сокровищницы Атрея“. Отъ богатой отделки трехугольника, устроеннаго надъ воротами для уменьшенія давленія, сохранились лишь обломки двухъ боковыхъ колоннъ, вырубленныхъ изъ темно-зеленаго камня; они находятся частью въ Микенахъ, частью въ афинской, лондонской и мюнхенской коллекціяхъ (см. верхній рис. на этой стр.). Форма ихъ — такая же, какъ форма колонны на Ливинныхъ Воротахъ. Онѣ углубляются книзу, а вверху лежить на нихъ капитель, состоящая изъ круглой подушки и карниза подъ нею, украшеннаго кольцомъ листьевъ. Стержень колонны обитъ въ горизонтальномъ направленіи рядами полосъ, какъ бы лентъ, образующихъ линзаги и украшенныхъ волнообразными завитками. Внутренность гробницы, въ которой „стѣны и потолокъ сливаются между собой“, была обита, какъ это можно заключить по еще сохранившимся въ стѣнахъ дыркамъ и бронзовымъ гвоздямъ, металлическими украшениями, вѣроятно, бронзовыми розетками. Она имѣетъ 15 метръ въ вышину и столько же въ діаметръ. Въ другой куполообразной гробницѣ, открытой въ Микенахъ г-жею Шиманъ, любопытна орнаментальная колонна, представляющая „микенск. в“ утолщеніе книзу и, вмѣстѣ съ тѣмъ, снабженная дорическими каннелюрами. Микенскія колонны считаются „истинными протѣ дорическими колоннами“ также и по формѣ своихъ капителей. Куполообразная гробница въ Орхоменѣ, въ Беотіи, которую Павзаній принималъ за сокровищницу Мини, знаменита въ особенности узоромъ въ видѣ семи спиралей на своемъ потолокѣ зеленого сланца. Въ этомъ узорѣ спирали постоянно чередуются съ вѣерообразными панкетами, а среднія поля окаймлены полосой, усаженной розетками; строго выдержанное различіе между краями и внутренними полями можетъ быть рассматриваемо, какъ важная ступень дальнѣйшаго развитія египетскихъ потолочныхъ украшеній (см. нижній рис. на этой стр.).



Кол. на „Сокровищницѣ Атрея“ въ Микенахъ. По Гиббсу.



Потолокъ гробницы Мини въ Орхоменѣ. По Гиббсу.

Скульптуру и живопись микенскаго міра искусства вообще трудно рассматривать отдѣльно отъ его художественно-ремесленныхъ произведеній. Искусство и художественное ремесло составляли въ немъ еще одно цѣлое. Впрочемъ, отсюда можно исключить нѣкоторые произведенія скульптуръ и живописи, не относящіеся къ предметамъ повседневнаго употребленія. Что касается до микенскаго вазина, то памятники его — прежде всего маски покойниковъ въ

древнейших гробницахъ, выбиты изъ листового золота. Какъ бы ни были они сдѣланы, механическимъ ли способомъ, или отъ руки, они плотно облепали лица умершихъ, производить своими чертами и закрытыми глазами впечатлѣние ужасающей правды и представляютъ собою



Микенская золотая погребальная маска. Изъ гробницъ

первые опыты ваянiя съ натуры (см. верхнiй рис. на этой стр.). Изъ числа новѣйшихъ находокъ въ микенскомъ кремль заслуживаетъ вниманiя въ особенности голова безбородаго человѣка, въ натуральную величину, изъ пористаго камня, съ отлично сохранившейся окраскою, отчасти напоминающей собою татуировку. Затѣмъ слѣдуетъ упомянуть объ изваянiяхъ двухъ львовъ въ натуральную величину, теперь безголовыхъ, на главныхъ воротахъ въ Микенахъ. Въ сравненiи съ вышними общими формами вышеупомянутыхъ гробничныхъ рельефовъ, они представляютъ

собой шагъ впередъ въ отношенiи тщательнаго изображенiя мышцъ и оживленiя поверхностей, насколько то было доступно болѣе зрѣлому микенскому искусству. Многочисленные безобразные маленькiе идола изъ обожженной глины, изъ камня, изъ слоновой кости и изъ бронзы,



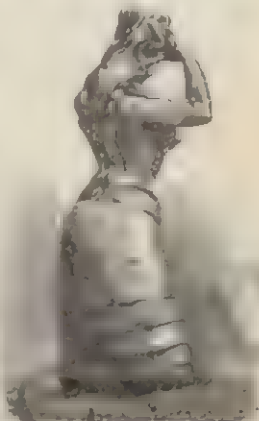
Маленькая бронзовая фигурка женщины. Изъ гробницъ

найденные въ области распространенiя микенскаго искусства, но болѣею частью имѣютъ характеръ уже знакомыхъ намъ произведенiй доисторической эпохи. Въ большинствѣ случаевъ на нихъ можно смотрѣть, какъ на предметы афическаго происхожденiя и мѣстной работы. Однако и теперь не всегда возможно выдѣлить изъ этихъ находокъ произведенiя произшедшия изъ другихъ мѣстностей или исполненныя подъ чужестраннымъ влиянiемъ. Маленькiй свинцовый идолъ изъ Трои (см. нижнiй рис. на этой стр.), изображающiй нагую женщину съ „афическою“ свастикою на животѣ, болѣе всего изъяснителей призываетъ, какъ и все изображенiя Истаръ (Астары или Афродиты), за вещь вавилонскаго происхожденiя, а Сатомонъ Рейнахъ указываетъ на этотъ идолъ даже какъ на доказательство того, что все этого рода фигурки суть афическо-европейскаго происхожденiя. Если этотъ троянскiй свинцовый идолъ стоитъ на довольно низкомъ ступени мѣстной развитiя искусства, то на концѣ ея слѣдуетъ

поставить женскую бронзовую фигурку, 19-ти сантим. вышиной, находящуюся въ берлинскомъ музеѣ: фигурка эта, какъ и многiя ей подобныя, была найдена върѣшнѣю на Критѣ, и ее впечатлѣющее плѣще съ водостѣмъ, застѣженнымъ въ косу и спустившемся на спину, ее полный бюстъ съ округлыми формами и широкiй размахъ ея свободной позы

производить впечатлѣніе поразительно-яркаго произведенія (см. верхній рис. на этой стр.).

Съ микенской живописью знакомить насъ прежде всего фрагменты стѣнныхъ фресокъ. Но и въ картинахъ съ фигурами она ограничивается черными контурами и употребленіемъ трехъ красокъ: желтой, красной и синей. Въ виду древности той ступени развитія искусства, къ которой относятся эти картины, само собою понятно, что всѣ фигуры въ нихъ изображены профилно и безъ соблюденія перспективы. Вышеупомянутое изображеніе ловли быка происходитъ изъ дворца въ Тиринѣ: дикое животное, съ короткой головой и торчащими впередъ рогами, повернулось и быстро влѣво и быстро бѣжитъ. Мужчина, на которомъ, по микенски, нѣтъ ничего кромѣ передника и ремней на поясъ, правой рукой схватилъ быка за рога, и животное мчится съ нимъ изо всей силы; фонъ картины — синій, быкъ — желтый, съ красными пятнами. Въ одной изъ соколовыхъ пристроекъ микенскаго кремля найденъ замѣчательный

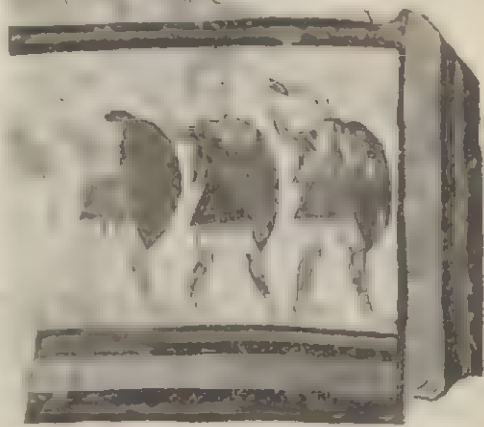


Вѣнчикъ или женская статуэтка микенскаго времени. По Перрѣ и Шанье.

фрагментъ картины, на которомъ изображены люди съ ослиными головами, идущіе одинъ за другимъ и несущіе длинную жердь. Картина эта относится къ той архаической порѣ греческой мифологіи которую Мильхгёферъ называетъ „полюмономизмомъ“.

Микенские полулюди-полуослы могутъ считаться предками греческихъ сатировъ. Какъ и эти последние, они имѣютъ нѣсколько юмористическій характеръ. Другой фрагментъ, изображающій двухъ женщинъ, въ своей рѣзкой зубчатой рамѣ производитъ впечатлѣніе настоящей станковой картины, хотя и написанъ на сырой извести. Къ такого же рода картинамъ въ широкомъ смыслѣ слова надо причислить живопись на каменной плитѣ, найденной Цинтасомъ въ одной куполообразной усыпальницѣ среди такъ называемыхъ „народныхъ могилъ“ въ Микенахъ.

На среднемъ полѣ картины изображены пять воиновъ, въ шлемахъ и съ щитами, идущие вправо и несущие коня (см. нижній рис. на этой стр.). И здѣсь мы находимъ объединенія черными контурами фигуры на бѣломъ фонѣ, и упомянутыя только желтой, красной и синей крас-



Воины на одной изъ микенскихъ могильныхъ стѣлъ. По Цинтасу (Cintass), 1896.

ками. Забывая впрочем, надо также упомянуть о рисункѣ на „вазѣ съ воинами“, найденной въ Микенахъ (см. рис. на этой стр.): на немъ, кромѣ шести отступающихъ воиновъ и стоящей позади нихъ плачущей женщины, изображены еще пять героевъ, наступающихъ съ поднятыми вверхъ копытами въ рукахъ. — фигуры, совершенно сходственныя съ воинами, нарисованными на вышеупомянутой стѣлѣ, не только по одеждѣ и вооруженію, но и по формамъ. Какъ и во всѣхъ произведеніяхъ микенскаго искусства, фигуры эти — стройныя, съ тонкими ногами, съ длинными шеями и носами. Поэтому и камень, и ваза, о которыхъ мы говоримъ, подтверждаютъ мѣстное происхожденіе микенскаго стиля. Наиболее зрѣлыя изъ сохранившихся произведеній микенскаго искусства принадлежатъ, однако, къ категоріи рѣзбы на камнѣ, золотыхъ дѣлъ мастерства и художественнаго гончарнаго дѣла.



Обломки микенской стѣны съ изображеніемъ воиновъ. Изъ Фортвенглеру и Лешко

Рѣзба на камнѣ ретовила по себѣ почти во всей области распространія микенскаго искусства образцы въ гравированныхъ вглубь печатяхъ и предметахъ украшенія. Такъ какъ ихъ находили впервые на греческихъ островахъ, то имъ дано названіе островныхъ. Поэтимъ памятникамъ древности, начиная съ критскихъ, можно прослѣдить переходъ отъ эгейскаго искусства къ микенскому, отъ образныхъ

письменъ къ буквамъ, отъ простыхъ орнаментовъ и изображеній животныхъ и людей къ охотничьимъ и военнымъ сценамъ, отъ стараго вѣрованія въ демоновъ — къ греческому героическому мифу. Что касается до формъ, то въ изображеніяхъ, рѣзанныхъ на печатяхъ и на камняхъ, служившихъ украшениями, мы находимъ, въ періодъ зрѣлости микенскаго искусства, хорошо понятныя, только чрезчуръ длинные фигуры съ тонкой, „осиною“ таліей, находимъ живыя и выразительныя движенія, какія обычно встрѣчаются во всѣхъ отрасляхъ этого искусства: въ костюмѣ изображенныхъ мужчинъ видимъ передники, походіе на кушачьи штаны, въ костюмѣ женщинъ — постоянно повторяющіяся широкія, ниспадающія одѣянія; нерѣдко замѣтна склонность къ симметричности, которая здѣсь, какъ и повсюду, непосредственно приводила къ геральдическому стилю. Къ наиболее цѣннымъ памятникамъ этого рода принадлежатъ два овальныхъ камня для золотыхъ перстней, найденные въ одной изъ древнѣйшихъ микенскихъ гробницъ. На одномъ изображена охота на оленей, на другомъ битва (см. прилагаемую таблицу: „Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастер-



ства“, фиг. е). На каменной печати изъ Крита представленъ демонъ съ ослиной головой, несущій на перекинутомъ черезъ плечо шестъ добычу охоты, — pendant къ микенскимъ фигурамъ съ ослиной головой, которая мы видели въ микенскихъ фрескахъ (та же табл., фиг. ж). Известное изображеніе на золотомъ котыцѣ, представляющее группу женщинъ съ цвѣтами въ рукахъ, подъ деревомъ, еще не удовлетво- рительно (та же табл., фиг. з).

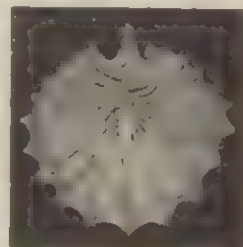
Произведенія золотыхъ дѣлъ мастерства.

Найденныя въ числѣ памятниковъ микенской культуры, даютъ возможность наглядно прослѣдить въ ней всѣ ступени развитія орнаментики и пластики. Отъ гладкихъ діадемъ до-микенскаго искусства Трои, не отличавшихся въ своихъ частностяхъ разнообразіемъ формъ, до золотыхъ кубковъ Варіо надо было пройти длинный путь. Выбитые изъ листового золота предметы, найденные въ древнегреческихъ гробницахъ Микенъ, орнаментированы выпуклыми концентрическими листовыми вы-



Золотой кубокъ изъ Микенъ. — Золотая чаша изъ Микенъ.

ками съ розетками въ видѣ звѣздъ и цвѣтковыхъ нарцисса, съ витобразными и спиральными линиями во всевозможныхъ вариацияхъ, иногда соизмѣненными въ три и четыре раза. Рядомъ съ этимъ, съ самаго начала являются, какъ особенность микенскаго искусства, орнаментальные мотивы, взятые изъ мѣстной природы. Главную роль играютъ полныя или сепія (см. верхній рис. на этой стр.); ея восемь закручивающихся щупалецъ настолько подходятъ къ стилю спиральнаго орнамента, что ихъ, пожалуй, можно считать породившими этотъ стиль. Карлъ Тюмпель указываетъ на то, что сепія считалась священной въ смыслѣ животной демонологіи, и съ полнымъ основаніемъ видитъ въ ней родоначальницу Мериетской Гидры. Изъ растительнаго царства заимствована форма украшеній въ видѣ вѣтвобразныхъ листьевъ (см. нижній рис. на этой стр.) и вырвовъ изъ листьевъ, какъ самыхъ простыхъ, такъ и самыхъ сложныхъ очертаній. На другихъ предметахъ изъ листового золота встрѣчаются фигуры цѣлыхъ животныхъ — оленей, коней, лебедей, орловъ, — иногда парами, на подобіе гербовъ. Готовка одной золотой пинѣлки представляетъ собой цѣлую фигуру хорошо сформированнаго каменнаго барана. Къ представителямъ мѣстной фауны иногда присоединяются фантастическія существа Египта и Малой Азии Сфинксы (см. таблицу „Микенскіе памятники гравированія на камнѣ и золотыхъ дѣлъ мастерства“, фиг. е) и грифы встрѣчаются ничуть не рѣдко. Иногда попадаются и человѣческія фигуры, чаще другихъ довольно плохо моделированная фигура нагой женщины, окруженная



Микенская золотая бляха въ формѣ листа. По Шухарду.

летающими голубями: это — богиня Истарь-Астарта-Афродита; ся на-
года, по толкованию Рейхеля, вовсе не символ женственности, а сви-
зана съ мифомъ, вѣроятно еще до-семитическаго происхожденія, о пу-
тешествіи этой богини въ преисподнюю для искупленія душъ. Поэтому
предметы подобнаго рода надо считать амулетами, сопровождавшими
умершихъ въ могилу и обезпечивавшими для нихъ загробную жизнь (см.
ту же таблицу, фиг. 6). Элементы большинства этихъ орнаментныхъ мо-
тивовъ найдены также на золотыхъ и серебряныхъ сосудахъ, происхо-
дящихъ изъ шахообразныхъ усыпальницъ. Только украшеніе одного
обломка серебрянаго кубка сильно отклоняется отъ орнаментации этого
рода. Рельефъ на немъ изображаетъ оборону города, подъ стѣнами ко-
торою сражаются стрѣльцы изъ лука и пращники (та же табл., фиг. 7).
Горы, деревья, крѣпость, своей малой взаимной связью въ смѣлѣхъ
ландшафта напоминаютъ произведенія позднѣ ассирическаго искусства.
Но длинныя фигуры сражающихся, въ отношеніи своей героической
плоты, соразмѣрности членовъ тѣла и живости движеній, не имѣютъ
ничего подобнаго себѣ въ искусствѣ этой эпохи. Наибольше драгоцѣн-
ными художественными произведеніями изъ числа найденныхъ въ
древнѣйшихъ шахообразныхъ усыпальницахъ надо признать клинки
кинжаловъ. Изъ такъ называемой четвертой гробницы происхо-
дятъ, между прочимъ, пять бронзовыхъ клинковъ съ рисунками,
живо и естественно выполненными золотомъ и серебромъ насѣчкой. На
одномъ изъ этихъ клинковъ, съ одной стороны изображенъ левъ, пре-
стѣлующій антилопу, а съ другой пять охотниковъ, борющихся со
львомъ (та же таблица, фиг. 8). Главная вещь изъ пятой гробницы —
кинжаль съ золотомъ и серебромъ выкладкою на обѣихъ сторонахъ,
изображающею животныхъ въ родѣ кошки, нападающихъ на утокъ
(та же таблица, фиг. 9). Дѣйствіе происходитъ на рѣкѣ, въ водахъ кото-
рой плаваютъ рыбы, а на берегу растутъ цвѣты; но среди нихъ не ви-
дно ни паніруса, ни лотоса. Это изображеніе вообще напоминаетъ до нѣко-
рой степени живопись на полу въ Тель-эль-Амарнѣ, но, какъ съ осно-
вательною замѣчаніемъ Шухардтъ, египетскій кинжаль изъ гробницы
царяца Да-голенъ походить на этотъ кинжаль только тѣмъ, что также
орнаментированъ. Эти металлическія инкрустации имѣютъ весьма важ-
ное значеніе, такъ какъ даютъ нѣкоторое понятіе о техникахъ и языкѣ
формъ, съ которыми были выполнены, или, по крайней мѣрѣ, задуманы
работы по металлу, прославленные Гомеромъ, особенно знаменитый щитъ
Ахиллеса, воспѣтый въ Иліадѣ. Такъ напр. золотой виноградинокъ съ
серебряными долами и черными гроздьями мы легко можемъ предста-
вить себѣ выполненнымъ техникою плоскихъ рисунковъ на микенскихъ
кинжалахъ. Наконецъ, въ высшей степени любопытны два кубка (та же
табл., фиг. 10 и 11) изъ куполообразной усыпальницы въ Амиквахъ (Вафю).
Они покрыты рисунками вышивной работы, превосходящими по силѣ,
натуральности и жизненности изображеннаго все, что было создано не-

куствомъ раньше цвѣтущей поры Эллады. Представлена сцена ловли дикихъ или полудикихъ быковъ. На одномъ рисункѣ она происходитъ спокойно: пастухъ посылаетъ пригласить за дѣвою за плугомъ ревущаго сына, который покорно даетъ вести себя. Рисунокъ второго куска, напротивъ того, полонъ жизни и движенія. Одинъ изъ быковъ сопротивляется, и его принуждены схватить събою; другой быкъ сильнымъ прыжкомъ сбрасываетъ со своей спины одного изъ ловцовъ, а другого поднять на рога. Можно смѣло сказать, что ни современное этимъ рисункамъ египетское, ни современное имъ месопотамское искусство, не бы ни въ состояніи изобразить въ боковомъ ракурсѣ профильную фигуру столь вѣрно и точно, какъ изобразить атлеса посылкаго, наседающаго со спины быка; и при этомъ — какое отвращеніе отъ всякой схематизаціи натуры, сколько тщательности въ передачѣ мускулатуры, челоуѣческаго тѣла и животныхъ, сколько чутка къ предѣсти разнообразныхъ мотивовъ движенія!

Произведенія микенской художественной керамики, послѣ того, какъ мы познакомились съ великолѣпными произведеніями золотыхъ дѣлъ мастера, даютъ намъ очень мало цѣнаго. Съ тѣхъ поръ, какъ Фуртвенбергеръ и Бенке издали въ 1886 г. свой классическій трудъ „Микенскія вазы“, число вновь найденныхъ экземпляровъ вазъ по меньшей мѣрѣ удвоилось, но, въ сущности, они только подтвердили исторію развитія микенскаго гончарнаго искусства, скізиро набросанную этими учеными Микенскія вазы, расписанныя матовыми красками по глянцовитому или неглянцовитому фону, относятся къ болѣе древнему періоду, чѣмъ раскрашенныя лаковыми красками. Эти послѣднія составляютъ особенность всего греческаго искусства, включая въ него и микенское. Вазы, расписанныя матовыми красками, сформованы по большей части, а расписанныя лаковыми красками рѣшительно все на гончарномъ кругѣ. Глиняные сосуды, раскрашенные лаковыми красками, можно разбить на четыре класса, изъ которыхъ два первые, развивавшіеся параллельно, древнѣе двухъ остальныхъ. Сосуды перваго класса покрыты сплошь черной лаковой краской, по которой рослись произведена матовыми бѣлой и темнокрасной красками. На вазахъ втораго класса фонъ бѣлый или темнокоричневый, а рисунки исполнены темнокоричневой лаковой краской и кое-гдѣ тронуты бѣлою. Сосуды третьяго класса свидѣтельствуютъ о значительномъ шагѣ впередъ, събланивомъ горничнымъ производствомъ. Ихъ глина лучше, гладкая поверхность блеститъ теплыми желтоватыми тонами, украшенія написаны лаковой краской, принимающей всевозможныя отблески отъ желто-бураго до черно-бураго, причемъ подробности профилей бѣлою краскою. Въ четвертомъ классѣ, который уже выходитъ за предѣлы микенской культуры, желтый фонъ болѣе матоваго или зеленовататаго тона, а въ орнаментации, исполненной лаковыми красками, встрѣчается снова красная.

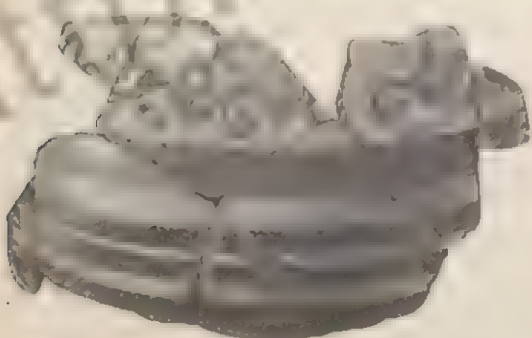
Что касается до содержанія орнаментаций первыхъ двухъ классовъ,

то микенский стиль является въ немъ уже вполне развитымъ: на ряду съ узорами, состоящими изъ спиралей и другихъ извилинающихся линий, мы находимъ въ ней мотивы, заимствованные изъ мѣстной приморской природы, каковы напр. волны, рыбы, морскія звѣзды, акалефы, раковины, кораллы, моллюски (см. верхній рис. на этой стр.); послѣднiе встрѣчаются



Глиняная ваза изъ Таллеса. По Фуртвенглеру и Лешко.

особенно часто, причемъ ихъ щупальцы во всевозможныхъ изгибахъ, какіе только можно придумать, охватываютъ бока сосудовъ; употребляются также мотивы растительнаго царства — побѣги плюща, вѣтки деревьевъ, цвѣты лиліи, части пальмы, съ которой микенскіе мореплаватели, конечно, должны были познакомиться въ какой-нибудь изъ областей распространенія ихъ культуры. • Въ стилѣ третьяго класса, вмѣстѣ со всеми этими орнаментами, уже усвоенными микенскимъ золотыхъ дѣлъ мастерствомъ, являются линейные узоры, происхожденіе кото-



Микенская глиняная ваза. По Фуртвенглеру и Лешко.

рыхъ ошибочно приписываютъ канцкому ремеслу, и чаще встрѣчаются фигуры птицъ, четвероногихъ, рѣже людей, какъ на описанной выше вазѣ съ волнами, но иногда не встрѣчается грифоновъ, сфинксовъ, львовъ и настоящихъ египетскихъ цвѣтовъ лотоса. Рѣдкая замѣчаетъ, что и животныя геральдическаго стиля, и находящіяся въ орнаментации сосу-

довъ четвертаго класса, — отнюдь не заимствованія съ Востока, какъ это принимали до сего времени. Значеніе этой микенской орнаментики для исторіи развитія древняго искусства разъяснено преимущественно изслѣдованіями Ричля. Во всякомъ случаѣ, этотъ ученый совершенно правъ, признавая особенное развитіе растительнаго орнамента самостоятельнымъ художественнымъ дѣломъ „микенцевъ“, въ кото-

ромъ они имѣютъ право считаться предшественниками эллиновъ. Дѣйствительно, въ микенскомъ искусствѣ мы впервые встрѣчаемся съ свободно-выступающими усиками растений, впервые видимъ узоры, составленные изъ непрерывно извилинающихся и прерывающихся растительныхъ стеблей, — узоры, чуждые всему восточному искусству, но свойственные всему эллиническому и постъ-эллиническому искусству (см. нижній рис. на этой стр.).

Участь, которую уготовило микенскому искусству „переселение дорийцев“, особенно ясно отражается именно въ живописи на вазахъ. Микенскій стиль смѣшается геометрическимъ, съ важнѣйшей разновидностью котораго мы познакомясь, когда будемъ говорить о такъ называемомъ диллюонскомъ стилѣ. Этотъ послѣдній, однако, развился отнюдь не изъ микенскаго стиля, а совершенно самостоятельно. Въ настоящее время, особенно послѣ изслѣдованій Бельзу, намъ извѣстно, что геометрическій стиль вѣроятно и на греческой почвѣ существовать прежде микенскаго, что онъ, будучи, такъ сказать, „народнымъ“ стилемъ, всегда былъ на ней въ употребленіи совместно съ микенскимъ, и что послѣ того, какъ микенская культура угасла, снова сдѣлался первичнымъ господствующимъ и сталъ развиваться далѣе. Какъ мы уже видѣли, микенская орнаментика не была свободна отъ чуждыхъ, преимущественно египетскихъ вліяній. Къ египетскимъ стилямъ спирали и ряды цѣлотовъ лотоса присоединялись египетскіе ефики и азіатскіе грифы. Въ микенскихъ гробницахъ найдено довольно много чисто египетскихъ предметовъ, а Флиндерсъ Петри доказалъ присутствіе въ Египтѣ немалого количества микенскихъ произведеній, свидѣтельствующихъ о торговыхъ сношеніяхъ, существовавшихъ между севернымъ и южнымъ берегами восточной части Средиземнаго моря. Роль посредника въ этихъ сношеніяхъ часто игралъ островъ Критъ. Однако греческія героическія сказанія повѣствуютъ, что „тапайцы, братья египтянъ“, прибыли въ Аргою, и никто не смѣетъ смѣшивать того, что герои Иліады и Одиссеи принадлежали сами къ племени мореплавателей.

Но какъ ни убѣдительно, какъ ни остроумно защищать Гельбигъ еще въ 1896—97 гг. взгляды, будто наиболѣе характерныя и въ главныхъ предметахъ микенскихъ художественно-промышленныхъ производствъ суть издѣлія, вывезенныя изъ Финикіи, мы не можемъ согласиться съ этимъ ученымъ. Мы не усматриваемъ никакихъ свѣдѣющихъ нитей между упомянутыми микенскими художественными произведеніями и дошедшими до насъ финикійскими, представляющимися во всѣхъ отношеніяхъ болѣе поздними и менѣе оригинальными. Всѣ главныя произведенія микенскаго искусства, включая сюда и обломки описанныхъ выше кубковъ, серебрянаго и золотого изъ Вафіо, представляютъ однимъ лишь имъ принадлежащій стиль аріиско-европейскаго происхожденія въ своемъ основаніи. Бруниусъ совершенно справедливо замѣчаетъ: „Ничто здѣсь не напоминаетъ намъ ни египетскаго, ни ассирійскаго искусства, ни также кипрскихъ работъ смѣшаннаго стиля, тогда какъ, напротивъ того, мы не находимъ здѣсь ничего, что сколько-нибудь противорѣчило бы греческому характеру въ самомъ общемъ его смыслѣ“.

Конечно, по „микенскому вопросу“ разрѣшены далеко не всѣ загадки. Будущія открытія покажутъ, дѣйствительно ли слѣдуетъ считать центральнымъ пунктъ эгейско-микенскаго искусства на Критъ, а не на

континентъ, равно какъ и то, можно ли сводить различіе между стилями, наблюдаемыми въ микенскомъ искусствѣ, къ вытѣсненію значительно болѣе древней „мелазинской“ культуры грубѣею ахейской (Ривьер), или же слѣдуетъ считать древне-европейское „мужническое искусство“, никогда вполне не вытѣсненное, мостомъ черезъ пропасть, отдѣляющую до-эллинское искусство на греческой почвѣ отъ эллинскаго.

Во всякомъ случаѣ, пока новыя открытія не доставятъ намъ лучшихъ данныхъ, чѣмъ уже имѣющіеся, мы будемъ, вмѣстѣ съ Брунномъ, Фуртвенгеромъ, Лёнке, Митхелферомъ, Шухардтомъ, Рейнахомъ, Перро, Эвансомъ и многими другими вѣдущими археологами, признавать микенское искусство національнымъ для до-историческаго населенія восточной Греціи и острововъ Эгейскаго моря, — искусствомъ, сохранившимъ свой національный характеръ благодаря тому, что всѣ чужіе элементы, которые къ нему несомнѣнно притекали, оно перерабатывало самостоятельно и по большей части совершенно поглотивало.

2. Доисторическое искусство Сиріи (Финикии, Кипра и Палестины).

Сирія, лежащая между Месопотаміей и Средиземнымъ моремъ, между Египтомъ и Малой Азіей, съ самаго начала своей истории, какъ въ художественномъ, такъ и въ политическомъ отношеніи, поочередно попадала въ зависимость отъ того или другаго изъ своихъ могущественныхъ соседей, которые намъ известны, какъ старѣйшие изъ художественныхъ народовъ всего міра. Обращаясь взорами за море, Сирія очутилась, по крайней мѣрѣ въ первомъ тысячелѣтіи до Р. X., въ роши распространіе влияния достойны египетской и вавилонско-ассирийской культуръ какъ общій понимала, — распространіе планцей при помощи своихъ судовъ до самаго дальняго запада съверной Африки и южной Европы, и даже еще дальше. Жители ассирийской береговой полосы, на долю которыхъ выпала эта роль, были финикийцы, эти „царственные купцы“ до-эллинскаго періода древняго міра. Кипръ, островъ мѣди и кипарисовъ, единственный большой островъ по близости сирійскаго берега, само собою разумется, былъ занятъ древнѣйшими изъ финикийскихъ колоній.

Кипрское искусство, на раннюю связь котораго съ микенскимъ мы уже указали, представляется въ первой половинѣ перваго тысячелѣтія до Р. X. лишь вѣтвью финикийскаго. Обращаясь къ континенту, то же самое можно сказать относительно Палестины, граничившей на югѣ сирійской области съ Финикіей. Египтяне болѣе были вынуждены держаться искусства своихъ ближайшихъ родичей и соседей, что, съ развитіемъ у нихъ понятія объ единомъ, личномъ, но невидимомъ божествѣ, они поставили себѣ задачу, рядомъ съ которой не могла идти самостоятельная переработка египетскихъ и вавилонскихъ художественныхъ элементовъ.

Обыкновенно было принято считать, что древнѣйшія изъ уцѣлѣв-

лихъ произведенийъ финикийскаго искусства, за исключеніемъ пф-которыхъ стѣнъ, сложенныхъ изъ тесаныхъ примитивескихъ камней, и сооружений въ скалахъ, лишенныхъ всякихъ украшеній, относится никакъ не дальше, чѣмъ къ первому тысячелѣтію до нашей эры; но въ последнее время и некоторые пф-которые стѣны, во главѣ которыхъ стоитъ заслуженный археологъ Гельбигъ, изображаютъ, что имъ удалось открыть финикийское искусство второго тысячелѣтія до Р. X. и притомъ въ памятникахъ, не уступающихъ своимъ значеніемъ микенскимъ. Мы уже говорили выше (стр. 251), что не можемъ присоединиться къ этому мнѣнію. Въ самое недавнее время Эвансъ указалъ на возможность совершенно противоположнаго, а именно того, что знаменитая азбука финикийцевъ, на которыхъ до сей поры смотрѣли какъ на изобрѣтателей буквеннаго письма, заимствована ими отъ микенцевъ.

Древне-финикийскіе города: Арадъ, Мараѳъ (нынѣ Амриѳъ), Гебалъ (впослѣдствіи Библосъ), Сидонъ, Тиръ, длиннымъ рядомъ тянулись съ сѣвера къ югу по узкой береговой полосѣ, между поросшимъ кедрами Ливаномъ и голубымъ Средиземнымъ моремъ, нѣрѣдко выступая изъ этого ряда на прибрежные острова. До конца втораго тысячелѣтія, по части торговыхъ и другихъ сношеній, первенствовалъ Сидонъ, вскорѣ послѣ 1000 г. до Р. X. уступившій свое преобладаніе Араду на сѣверѣ и Тиру на югѣ.



Развалины храма въ Амриѳъ.
По Ренану.

Достоинныя вниманія памятники древне-финикийскаго зодчества сохранились почти единственно въ Амриѳѣ, городѣ, родившемъ Араду. Изъ нихъ, прежде всего надо упомянуть объ остаткахъ нѣсколькихъ храмовъ. Но только одинъ изъ нихъ устоялъ донынѣ (см. рисъ на этой стр.). Посреди двора, длиною въ 48 метровъ и шириною въ 55 метровъ, стѣны котораго выдѣлены въ скалистой возвышенности, на подножій, имѣющемъ 3 метра въ высоту, занимающемъ площадь около 5¹/₂ квадратныхъ метровъ и составляющемъ одно цѣлое съ массой скалы двора, возвышается небольшой храмъ въ видѣ часовни, съ плоскою крышею, съ тремя глухими стѣнами и съ одною, лицевою, открытою. Крыша съ внутренней стороны слога сводчатая, снаружи обведена стипетскимъ карнизомъ и состоитъ изъ одной плиты. Другую часовню, находящуюся неподалеку отъ этой, Ренанъ нашелъ совершенно развалившеюся: тѣмъ не менѣе можно было убедиться, что возмущалъ полосу ея карниза была орнаментирована стипетскими урями.

Изображеніе на одной библосской монетѣ позднѣйшей эпохи сем

верхний рис. на этой стр.) доказываетъ, что настоящий финикійскій храмъ, обыкновенно помѣщавшійся на просторномъ дворѣ, состоявшемъ его главную часть, иногда заключалъ въ себѣ и святилищный символъ божества — натуральную глыбу метеора или искусственный конусообразный камень. На упомянутой монетѣ, справа, изображенъ святилищный дворъ храма съ возвышающимся на немъ конусообразнымъ камнемъ, стѣна — примыкающая къ двору часовня уже греческаго стиля,



Бистоская монета
из Порта и Шиль

Памятники древняго некрополя въ Амриѣ также даютъ намъ нѣсколько точекъ отправленія. Одна изъ надмогильныхъ башенъ (см. нижній рис. на этой стр.) состоитъ изъ низкаго квадратнаго цоколя и изъ трехъ цилиндрическихъ ярусовъ, съ приближеніемъ къ вершинѣ башни уменьшающихся въ своемъ объемѣ. На углахъ цоколя, изъ круглой стѣны выступаетъ передняя половина туловища по двѣ. Оба верхніе яруса окружены рельефнымъ зубчатымъ карнизомъ съ видомъ ассирійскихъ уступчатыхъ зубцовъ. Здѣсь мы видимъ подражаніе ассирійскимъ образцамъ такъ же, какъ въ описанномъ выше храмикѣ подражаніе нѣкоторымъ египетскимъ формамъ.



Надмогильная башня въ Амриѣ
из Порта и Шиль

Кипръ, съ древнѣйшихъ временъ святилищный островъ финикійской Астарты, греческой Афродиты, вышедшей изъ пѣны морей у его береговъ, изобилуетъ храмами этой богини. По его южному берегу отъ запада до востока шли города: Пафосъ, Курюмъ, Амавъ, Китіонъ (нынѣ Ларника). Затѣмъ, внутри острова находились Идалія (Дали) и Голгосъ (Аеіено). На монетахъ позднѣйшаго времени съ изображеніемъ главнаго пафосскаго святилища Афродиты и голубей при немъ (см. верхній рис. на стр. 255), это святилище имѣетъ, въ отношеніи архитектуры, отдаленное сходство съ маленькими, найденными въ Микенахъ моделями храмовъ, вытисненными изъ листоватаго золота, и на которыхъ мы видимъ также сидѣвшихъ голубей (см. нижній рис. на стр. 255). Это объясняется различнымъ образомъ. Одни изъ писателей видятъ въ средней, сѣнѣ высокой части здания лишь приспособку для голубей въ родѣ двора храма, тогда какъ другіе усматриваютъ въ изображеніи указаніе на то, что храмъ былъ раздѣленъ на три пространства, изъ которыхъ среднее было выше боковыхъ, въ родѣ египетской гипостильной залы, или, можетъ быть, микенскаго мужскаго мегарона.

Болѣе осязательные результаты раскопокъ на Кипрѣ получены по части орнаментики финикійскаго зодчества. Капители колоннъ, выѣ-
ченные изъ одного и того же куска, какъ и ихъ стержни, встрѣ-
чаются на Кипрѣ гораздо чаще, чѣмъ на континентѣ. Какъ здѣсь,
такъ и тамъ, нѣтъ недостатка въ орнаментированныхъ стебляхъ, пла-
стинкахъ и другихъ предметахъ, знакомящихъ насъ съ финикійскою
орнаментикою. Разумѣется, надо быть осторож-
нымъ, чтобы не приписать финикиянамъ остат-
ковъ позднѣйшаго, греко-римскаго искусства,
которыхъ встрѣчается не мало какъ на Кипрѣ,
такъ и въ Сиріи. Но весьма поучительно, что
восточные мотивы орнамента до такой степени
вошли въ плоть и кровь художниковъ этихъ
мѣстностей, что они до позднѣйшихъ временъ
вносили ихъ въ греко-римскія формы.

На континентѣ, именно въ Гебагѣ, Репалѣ
нашелъ капитель египетскаго характера, со-
стоящую изъ круглаго стержня и гуська, а не
подающую отъ означеннаго мѣста, въ Эде, — капитель, состоящую изъ
кольца, подушки и четырехугольной плиты и напоминающую собою микен-
скую и болѣе позднюю дорическую капители. На Кипрѣ найдены болѣе
богатыя и разнообразныя формы: изъ нихъ прежде всего укажемъ на нѣ-
сколько капителей въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ (см. верхній рис. на
стр. 256), представляющихъ въроятно отъ египетскихъ капителей въ видѣ
чашечки цѣпка колокольчика и пальметтныхъ де-
реьевъ и представляющихъ собою зачаточную форму
ионической капители. Повидимому, эти капители
принадлежали не постройкамъ, а могильнымъ сте-
ламъ и ничего не поддерживали. Весьма характерна
капитель, изображенная на нижнемъ рис. на стр. 256.
Надъ чашечкой съ обращенными въ разныя сто-
роны волотами, между которыми вставленъ треуголь-
никъ, украшенный изображеніемъ полудѣвца и сол-
нечнаго диска, лежатъ двѣ или три чашечки съ
волотами, закрученными кверху, и въ срединѣ верх-
ней чашечки помѣщенъ лучеобразный спиралей-
кустъ лотоса, который мы уже видели въ Египтѣ (см. стр. 167 и 168).
Это преобразование и самостоятельное примѣненіе мотива „египетскаго
пальметтнаго дерева“, какъ указываетъ на то Ричъ, — единственное ори-
гинальное художественное сознаніе финиціанъ. Тотъ же мотивъ въ
сокращенномъ видѣ мы встрѣчаемъ и въ собственно „финицкой“ паль-
меттѣ, несчетное число разъ повторяющагося въ финицкомъ искус-
ствѣ. На двухъ алмазновыхъ плитахъ въ Луврѣ (см. рис. на стр.
257), найденныхъ въ Арадѣ, мы видимъ какъ-бы ковровыя узоры, состо-

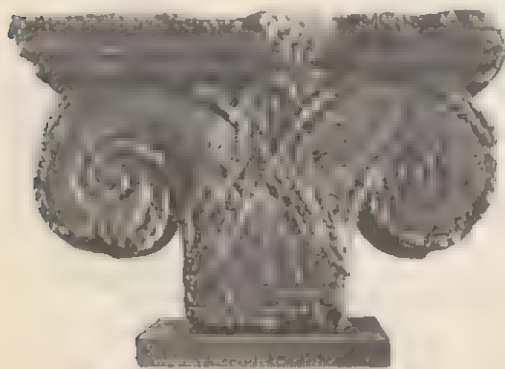


Названия мостов по Перру
и Ланца



Видеосъемка
золотого листка изобра-
жения дельфинидей
и др. М. : Наука. 1978.
100 с.

плетения изъ рядовъ этихъ пальметтъ. Плетенье изъ ассирийской ленты оканчивается темъ узоромъ. На одной изъ плитъ, въ нижней ея части, изображены крылатый сфинксъ, а на другой, составленное изъ финикийскихъ пальметтъ новое пальметтное дерево, подобное ассирийскому священному дереву, помещено между двумя поднимающимися на него грифами. Египетский крылатый дискъ безчисленное множество разъ повторяется въ



Кипрская капитель. Съ фотографии.

финикийскихъ орнаментахъ, часто въ соединеніи со змѣю-уреемъ; нередко встрѣчается также древне-халдейское соединеніе полумѣсяца съ круглой звѣздой или съ солнечнымъ дискомъ. Какъ эти символы въ послѣдствіи примѣнялись въ Финикии къ греко-римской орнаментикѣ, доказываетъ намъ кусокъ фриза изъ храма въ Гебаль-Вифлосъ, хранящійся въ Луврскомъ музеѣ (см. верхній рис. на стр. 258).

То же самое сочетаніе египетскихъ и ассирийскихъ мотивовъ, какъ въ зодчествѣ и орнаментикѣ, мы видимъ также и въ пластикѣ Финикии и Кипра. Какъ долго египетское вліяніе сохраняло за собой руководящую роль на азиатскомъ континентѣ — доказываетъ саркофагъ Оммуна-вара, найденный въ Сидонѣ и хранящійся въ Луврскомъ музеѣ (см. нижній рис. на стр. 258). Каменная крышка его, по египетскому обычаю, представляетъ собой подобіе муміи умершаго съ очевидно портретнымъ изображеніемъ головы. Весьма возможно, что это изваяніе исполнено руками египтянина. Однако его относятъ лишь къ началу IV вѣка до Р. Х.



Кипрская капитель. По Неррѣ

Развитіе финикийской мелкой пластики на континентѣ Гезе излагаетъ на основаніи терракотовыхъ фигуръ, найденныхъ въ Фипкии Отъ періода перваго владычества Египта надъ Финикией ничего не сохра-

нилось. Во всякомъ случаѣ, въ древнѣйшихъ терракотовыхъ фигуркахъ змѣтно намѣреніе подражать ассирийскому искусству. Это ясно видно напръ въ небольшой колесницѣ, изображенной четверникомъ, въ Луврскомъ музеѣ. Лишь послѣ того, какъ въ египетскую эпоху Египта финикийцы снова подпали подъ его владычество, ихъ художники стали подражать болѣе мягкому египетскому стилю. Это выказывается преимущественно въ терракотовыхъ фигуркахъ сидящихъ женщинъ съ египетскимъ головнымъ уборомъ и въ статуэткахъ бога-картина Беса (см.

стр. 183). Но съ VI столѣтія до Р. X финикійне начали подражать архаическому стилю грековъ. Это видно въ особенности въ женскихъ фигурахъ во весь ростъ, въ юническихъ костюмъ и прическѣ. Само собою разумѣется, что, въ виду малой самостоятельности финикійянъ по части искусства, эти произведенія нельзя считать прототипами архаическаго греческаго стиля, за какіе принимали ихъ довольно долго. Финикійне всегда были и оставались подражателями.

Подобный же ходъ развитія представляютъ кипрскія, изваянныя изъ мѣстнаго мягкаго известняка статуи, эфемериды которыхъ находятся во всѣхъ археологическихъ музеяхъ Европы, но большинство которыхъ понало въ парижскій Лувръ и, благодаря Чесноцъ, въ нью-йоркскій музей. Вѣщныя особенность большинства этихъ статуй различной величины состоитъ въ томъ, что всѣ онѣ, хотя и изваяны съ лицевой стороны въ строго-фронтальномъ положеніи, однако имѣютъ характеръ полуфигуровъ. Назначеніемъ ихъ было стоять прислѣженными снпюю одна къ другой или къ стѣнѣ, а потому ихъ задняя сторона не только оставлена не отлѣванной, но и перѣко представляетъ грубую плоскость, какъ будто все названное было сзади прилеплено во всю длину. Въ стѣнѣ этихъ статуй, вмѣстѣ съ ассирийскимъ или египетскимъ элементомъ съ самаго начала является еще третій элементъ, который можно назвать только греческимъ. Еще первообычные обитатели Кипра были родственны грекамъ, и вслѣдъ за финианской колонизаціей острова съ юга поселивалось заселеніе его эллинами съ сѣвера. Поэтому весьма возможно, что, какъ допускаетъ это Бруниъ, среди художниковъ, работавшихъ на Кипрѣ, вначалѣ было очень мало лицъ аріискаго происхожденія, и что они, подчиняясь вкусу заказчиковъ-финикійянъ, а также вѣдѣнію неимѣнія передъ глазами иныхъ образцовъ, держались въ VIII-мъ столѣтіи ассирийскаго, въ VII-мъ саиско-египетскаго художественнаго стиля, и только въ VI-мъ вѣкѣ, подъ вліяніемъ архаическаго греческаго искусства, получили опять самостоятельность. Для ассирийской эпохи Кипра характерна напр. мужская статуя нью-йоркскаго музея (см. рис. на стр. 259). Въ ней можно узнать семитическій овалъ лица, азиатскій готовый уборъ, ассирийскую манеру изображать волосы на головѣ и бородѣ, длинную, спускающуюся внизъ безъ складокъ одежду; но въ ней замѣтно также и отклоненіе отъ ассирийскаго стиля, а именно въ бритыхъ усахъ, въ склеенныхъ мышцахъ рукъ, въ небольшихъ складкахъ на плечу-

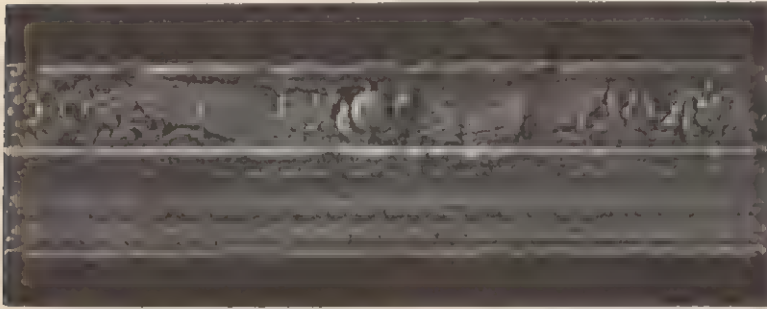


Финикійская алебастровая плита. По Черръ и Шинно.



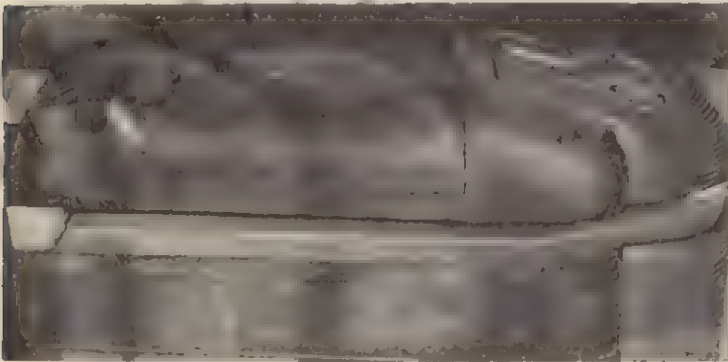
Финикійская алебастровая плита. По Черръ и Шинно.

той на плечи части костюма. Переходъ къ египетскому вліянію представляеть другая мужская статуя того же музея. Въ головномъ уборѣ, бородѣ и волосахъ на головѣ еще выказывается ассирійскій стиль, но все туловище обнажено вплоть до бедеръ, отъ которыхъ спускается внизъ египетскій передникъ, а на шеѣ надѣто египетское украшеніе. Вплоть египетскій



Фрагм. Гебелъ-Бен-Селесскаго храма. Съ фотографіи Жиронона.

отпечатокъ имѣеть третья мужская статуя того же музея. Ея безбородое лицо обрамлено египетской прической; египетскому переднику соответствуют и египетскіе браслеты; туловище облечено въ безрукавную сорочку, плотно прилегающую къ тѣлу (см. рис. на стр. 260). Въ болѣе позднихъ кипрскихъ статуяхъ египетскаго характера можно прослѣдить, какъ постепенно углы рта и глазъ начинаютъ, въ манерѣ вліяческаго архаизма, оттягиваться къ вискамъ, подбородокъ болѣе выступать впередъ, высокіе головные уборы и прически исчезать. Наконецъ, являются фигуры



Сарк. Гатт-Амунназара. Съ фотографіи Жиронона.

совершенно греческія по типу, по одеждѣ и по ея складкамъ, какова напр. одна изъ мужскихъ статуй Луврскаго музея (см. рис. на стр. 261).

Влестящимъ образомъ процвѣтали въ Финикіи художествен-

ныя ремесла. До самой эпохи римскихъ императоровъ славилась финикійская ткань, особенно крашенная сокомъ пурпурной улитки, открытымъ финикийцами; не менѣе славилась и тонкая финикійскія издѣлія изъ цвѣтного стекла, которыя хотя и представляли собою съ VII вѣка подражаніе египетскимъ, однако двѣ тысячи лѣтъ спустя, положили основаніе стеклянному производству Мурано. Менѣе значительно было въ Финикіи и на Кипрѣ гончарное дѣло. Тѣмъ не менѣе, въ историческомъ отношеніи, кипрская керамика чрезвычайно поучительна, такъ какъ мы

вмѣстѣ съ Оберфальнемъ-Рихтеромъ, въ состояніи прослѣдить ее, начиная съ древнѣйшихъ доисторическихъ временъ. И здѣсь, въ сосудахъ, подражающихъ тыквѣмъ и плетенымъ корзинамъ, мы находимъ первоначальныя формы керамики. Затѣмъ появляются одна за другою разновидности стиля, которая можно уподобить неолитическому стилю Европы, доисторическому Египта, древнѣйшему господствовавшему на островѣ Кіпръ и въ Аморгосѣ, равно какъ и развитому микенскому. Последнюю, до-финикийскую ступень представляютъ раскрашенные красной и черной красками сосуды (отъ 1200 до 900 г. до Р. Х.), черенки которыхъ, найденные въ Китіонѣ вмѣстѣ съ желѣзными предметами, находятся нынѣ въ музеѣ Грасси, въ Лейпцигѣ. Въ кипрскихъ вазахъ финикийской эпохи кое-гдѣ замѣтно влияние современнаго имъ диллонскаго стиля съ его геометрическимъ раздѣленіемъ поверхности на поля. Вмѣстѣ съ тѣмъ встрѣчаются концентрическіе круги, розетки, египетскіе вѣйки изъ цвѣтковъ и бутоновъ лотоса, отдѣльныя неумѣло-исполненныя фигуры человека и животныхъ, иногда даже фризы съ изображеніями животныхъ. Однако до высшей точки развитія кипрская керамика никогда не достигаетъ.

Тѣмъ болѣе важную роль играли финикийско-кипрскія металлическія издѣлія, особенно щиты и плоскія чаши, украшенныя концентрическими кругами символическихъ орнаментовъ и изображеніями небесныхъ и земныхъ крылатыхъ существъ, рядовъ животныхъ, человѣческихъ фигуръ, охотничьихъ и военныхъ сценъ; и тѣ, и другія выдержаны въ ясно выраженномъ восточномъ стилѣ съ отпечаткомъ египетскаго и ассирійскаго вліяній то каждаго отдѣльно, то обоимъ вмѣстѣ. Выбитые изъ бронзы щиты, найденные дѣтъ десяти тому назадъ въ гробѣ Зевса на Идѣ и описанные Гальбтерромъ и Орел, хранятся теперь въ Капди, въ тамошнемъ музеѣ. Съ Кипра происходятъ также остатки бронзоваго щита съ простымъ орнаментомъ, въ Дуврскомъ музеѣ. Финикийскіе щиты Британскаго музея и Грегорианскаго музея въ Ватиканѣ добыты изъ арусскихъ гробницъ. Серебряныя и бронзовыя чаши этого рода украшены изображеніями частью выбитой, частью рѣзаной работы. Серебряная чаша музея Кирхера въ Римѣ (см. рис. на стр. 262), на которой изображеніе въ совершенно египетскомъ духѣ сопровождается финикийской надписью, происходитъ изъ Палестины; отсюда же добыты золоченныя серебряныя чаши той же коллекции, на наружномъ краѣ которыхъ изображены въ египетскомъ стилѣ приключенія какого-то царя на сгоѣ. Въ Цере, а именно въ гробницѣ Регуллин-Галасси,



Бронзовая статуя въ ассирійскомъ стилѣ.
Г. Мелли

сокровищамъ которой Греческій музей въ Римѣ преимущественно обязанъ своимъ значеніемъ, найдена серебряная чаша, на которой по паружному краю идетъ полоса съ изображеніемъ пѣшихъ и конныхъ воиновъ, средний кругъ представляетъ охоту на львовъ, а внутренний — паденіе двухъ львовъ на быка. Въ Дали, на Кипрѣ, найдена вызолоченная серебряная чаша Дувреканго музея, на которой изображены львы, грифы и крылатые сфинксы, сражающіеся съ людьми. Все эти произведенія имѣютъ большую важность, такъ какъ, благодаря своему распространенію при помощи финикійской торговли по всемъ берегамъ Средиземнаго моря, не мало содѣйствовали перенесенію на нихъ восточныхъ художественныхъ формъ. Греческаго и даже микенскаго въ этихъ изображеніяхъ уже нѣтъ почти ничего, и мы находимъ въ нихъ единственно египетскіе и ассирійскіе мотивы, а потому считаемъ совершенно напраснымъ искать мѣсто ихъ изготовленія, какъ дѣлаетъ это Бруниусъ, на островѣ Кипрѣ, а не на континентѣ. Еще въ Пліатѣ (ст. XVIII, ст. 741—745) описывается серебряная чаша, представляющая

„Сидоніанъ искусныхъ изыщисъ дѣло.“

„Мужи ее финикійцы, по мглистому ~~завая~~ понту,

Въ Лемносѣ продать привели, но какъ царь предложилъ бѣгу“



Коринфская статуя
изъ селенитоваго
скала въ Мемфисѣ

Корабли финикійцы перевозили „по мглистому понту“ не только товары, но и переселенцевъ на дальній западъ извѣстнаго тогда мира. Славнѣйшею изъ финикійскихъ колоній, какъ извѣстно, былъ Карфагенъ, основанный въ 800 г. до Р. X. Поселенія финиціанъ находились также на островахъ Сициліи, Сардиніи и Мальтѣ. Отъ римскаго времени въ Карфагенѣ сохранилось чрезвычайно мало памятниковъ, за исключеніемъ развалинъ городскихъ стѣнъ. Но смѣшанный египетскій, финикійскій, греческій и римскій стиль изображений, удѣлявшихъ на сѣвероафриканскихъ надгробныхъ камняхъ и обломкахъ разныхъ изделий, слабъ и не оказывалъ никакого влияния. Отъ финикійскихъ храмовъ на Мальтѣ (Гатваръ-Кимъ) и на небольшомъ сѣверномъ островѣ Голцо (Ла-Джигантена) сохранились лишь остатки стѣнъ, частью циклопической, частью полигональной, частью мегалитической кладки, по которымъ можно различить почти только планы этихъ сооружений. Въ нихъ замѣчательно явное и полное отсутствіе стѣнныхъ покоевъ и употребленіе каменныхъ глыбъ поразительной величины, изъ которыхъ вырублены двери при входахъ и въ проходахъ.

Вѣнцы своеобразны „мугарены“ въ Сардиніи. Это — высокія, круглыя сооруженія въ видѣ усѣченныхъ конусовъ, сложенныхъ приблизительно горизонтальными рядами грубо-отесанныхъ камней; массивная стѣна колоссальной толщины такого сооруженія заключаетъ въ себѣ одно, а иногда и нѣсколько помѣщеній, похожихъ на пчелиныя ульи и соединенныхъ между собой проходами и дѣланинами; потолокъ у нихъ

сводчатый, образованный рядами камней выдвигающихся вперед один на дѣ другимъ. Остатки такихъ построекъ сохранились сотнями, и изъ нихъ многія, соединенныя между собой стѣнами, иногда, напр. въ Орту, образуютъ (по реставрации Шинье) нечто въ родѣ небольшой крѣпости: прежде ихъ считали гробницами или храмами, но теперь все единогласно признають, что онѣ служили или не жилищами, то сокровищницами, или убежищами на случай опасности. Къ подобнымъ сооружениямъ можно причислить „талайоты“ на Балеарскихъ островахъ, имѣюще совершенно такое же устройство. „Пирагены“ и „талайоты“ въ прежнее время считались произведеніями финикійцевъ, нынѣ же ихъ приписываютъ сѣверо-африканскимъ переселенцамъ до-карагенской эпохи, которые, какъ это доказываютъ многочисленные найденные здѣсь предметы, имѣли торговыя сношенія съ финикиянами и карфагенцами. Дѣйствительно, чисто-сардинскія бронзовыя фигурки обитателей „дурагеновъ“, представляющія по большей части воиновъ или охотниковъ и находящіяся въ музеѣ Кальяри, по своей натуралистичности и непосредственности, а вмѣстѣ съ тѣмъ и по варварской простотѣ и условности совершенно примитивной работы, не имѣють ничего общаго съ финицкимъ стилемъ.

Вліяніе финицкаго искусства распространилось къ востоку не давши береговой полосы Сиріи. Тутъ лежала Палестина, священная страна Ветхаго Завета. Особенное вниманіе, возбуждаемое постройкою іерусалимскаго храма въ ряду вопросовъ исторіи древне-еврейскаго искусства, объясняется вліяніемъ религии евреевъ на духовную жизнь человѣчества. Между тѣмъ, за исключеніемъ нѣкоторыхъ остатковъ стѣны на горѣ Сіонъ или Моріа, о древности которыхъ еще ведутся споры, не осталось почти никакихъ слѣдовъ еврейскаго искусства до-александрійской эпохи. Описание храма и дворца Соломона въ третьей книгѣ Царствъ (гл. 5—8) не оставляетъ однако никакого сомнѣнія въ томъ, что возвести эти сооруженія Соломонъ поручилъ финицкимъ зодчимъ. Тирскій царь Хирамъ, между 1000—900 г. до Р. Х., удовлетворяя просьбѣ своего друга, Соломона, предоставилъ въ его распоряженіе неограниченное число каменщиковъ и плотниковъ; благодаря простой случайности, Хирамомъ звали и литейщика, котораго Соломонъ вызвалъ къ себѣ изъ Тира, „дѣлателя мѣди и неопытнаго художества, и разума, и вѣдѣнія, еже дѣлать всяко дѣло мѣдяное“ (3 кн. Царствъ, гл. 7, ст. 14). Храмъ Соломона представлялъ въ планѣ гри двора. Въ окружавшей его вѣнчавшей стѣнѣ заключался



Богиня, статуя въ греческомъ стилѣ съ фидіевою закрученою

доступный для всѣхъ и каждаго переній дворъ, называвшійся „дворомъ язычниковъ“. Другая, болѣе высокая стѣна съ мѣдными вратами, выходившими на востокъ, югъ и сѣверъ, окружала второй дворъ — „дворъ евреевъ“. Третья стѣна, съ воротами, расположенными противъ воротъ второй стѣны, огораживала болѣе возвышенный „дворъ священниковъ“. На задней западной сторонѣ этого внутренняго двора стояло зданіе собственно храма, состоявшее изъ башнеобразныхъ воротъ, изъ открытых сѣней, изъ высокаго „святилища“ и изъ кубовиднаго „святого святыхъ“, гдѣ хранился ковчегъ Завета со скрижалями заповѣдей. Фундаментъ и стѣны оградъ были сложены изъ большихъ каменныхъ глыбъ, стѣны храма — изъ тесаннаго камня; колонны дворовъ,



Финицкая серебряная чаша, найденная
въ Палестинѣ. По Герро и Шинье

крыша и деревянная обшивка святилища были кедроваго, а полы еловаго дерева. Но всѣ эти матеріалы были покрыты богатою облицовкою изъ листового золота. Въ третьей книгѣ Царствъ (гл. 6, ст. 29) говорится: „на всѣхъ стѣнахъ храма около валины написа подобіемъ херувимовъ, и финики, и изваянна произійцающая внутрь уду и внѣ уду“; дополненіемъ этому указанію можетъ служить видѣніе Іезекіиля (гл. 41, ст. 18); „финикъ посредѣ херувима: два лица херувиму: лице человѣческо къ финику сюду и сюду, и лице львово къ финику сюду и сюду“. Кто, читая эти

слова, не подумаетъ о месопотамскомъ „священномъ деревѣ“ съ крылатыми фигурами по его бокамъ? Здѣсь могли играть нѣкоторую роль древне-авилонскія преданія, занесенныя въ Халдею изъ Ура еще Авраамомъ. Наоборотъ, архитектура храма, безъ сомнѣнія, пользовалась главнымъ образомъ египетскими формами уже по тому одному, что это были единственные, какими владѣли финикіяне въ столь древнее время, до ассирійскаго завоеванія. Попытки реставраціи храма, при которыхъ Шинье принимаетъ это обстоятельство въ надлежащее соображеніе, во всякомъ случаѣ слѣдуетъ считать не болѣе, какъ произвольными измышленіями.

Дворецъ Соломона описанъ нѣсколько точнѣе, чѣмъ храмъ. Колонны кедроваго дерева играли главную роль какъ въ сѣняхъ, такъ и въ галереяхъ дворца, равно какъ и въ его заѣхъ, о которой говорится: „и покры досками кедровыми домъ свѣтне надъ странами столповъ, и число столповъ четыредесять и пять, по пятидесяти рядъ.“ Изъ литейныхъ работъ Хирама въ Іерусалимѣ особенно упоминается о двухъ: во-первыхъ,

о парѣ орнаментированныхъ „столбовъ“ при входѣ въ храмъ, вышиною въ четырнадцать локтей, съ капителими вышиной въ пять локтей, получившихъ названія „Іахинъ“ и „Боасъ“; одни считаютъ ихъ свободно стоящими колоннами, другіе — частями сооруженія; въ вторыхъ, упоминается такъ называемое „море дѣяно“ въ притворѣ священниковъ — ипсолінекій бассейнъ для воды въ формѣ плоской чаши, поддерживаемый хребтами двѣнадцати быковъ, расположенныхъ въ видѣ круга и обращенныхъ головами кънаружи. Херувимы внутри „святая святыхъ“, вышиною въ десять локтей, съ крыльями въ пять локтей длины, были оливковаго дерева и позолочены. Имѣли ли они человѣческій или звѣриный образъ, или представляли собою двупородныя существа, какъ херувимы въ видѣніи Іезекіиля, — неизвѣстно. Во всякомъ случаѣ, эти крылатыя изваянія іерусалимскаго храма способствовали тому, что фантастическіе образы, созданные месо-потамскимъ искусствомъ, разнообразно варіируемые, удержались въ искусствѣ до нашего времени.

3. До-эллинское искусство Малой Азіи (гиттитское, фригійское, ликійское и др. искусства).

Въ Сѣверной Сиріи мы находимъ первобытныя своеобразныя культуру и искусство, которыя, при помощи образныхъ письменъ и на основаніи общихъ стилистическихъ признаковъ, можно прослѣдить съ сѣвера до границъ Малой Арменіи, съ запада до самаго сердца Малой Азіи и до іоническихъ береговъ Средиземнаго моря, по средоточію которыхъ находились, повидимому, на мало-азійской почвѣ Египетъ и Сипаръ, а въ особенности Перро и Шинъ, отстаивавшіе мнѣніе, что носителями этой культуры и этого искусства были „гиттиты“ (гетиты, хетты), которымъ въ XIV вѣкѣ до Р. X. приходилось вести тяжкія войны съ египтянами и которые были извѣстны также евреямъ и ассирианамъ. Пухштейнъ сомнѣвался въ этомъ и предлагалъ наименовать носителей этой культуры псевдо-гиттитами. Но со времени П. Йенсена, который впервые разобралъ письменнаго этого народа и доказалъ, что онъ — родоначальникъ нинѣшнихъ арійскихъ армянъ, называвшихъ себя „гатійцами“, едва ли можно сомнѣваться, что „общезвѣстное названіе гиттиты соответствуетъ названію гатійцы“. Какъ бы то ни было, мы говоримъ объ искусствѣ тѣхъ гатійцевъ, письменнаго которыхъ, по Йенсену, были въ употребленіи между 1300—550 г. до Р. X. Развалины произведеній гиттискаго или гатійскаго зодчества, состоящія изъ стѣнъ нѣрѣдко циклонической кладки, свидѣтельствуютъ объ нечелювищемъ могуществѣ и великолѣпіи. Издѣлія прикладнаго искусства, среди которыхъ заслуживаютъ вниманія амулеты, обѣщаютъ привести въ будущемъ къ неожиданнымъ заключеніямъ. До сихъ поръ значеніе гиттитовъ въ исторіи искусства основывается лишь на монументальныхъ произведеніяхъ ихъ скульптуры. Остатки ихъ крупныхъ изваяній найдены лишь въ ограниченномъ числѣ: чаще встрѣчаются фигуры львовъ, передняя часть которыхъ изваяна

вопишь кругло, остальное же тѣло исполнено рельефомъ. Но всего важнѣе — гититскія пластическія произведенія полувозвышенной работы, въ особенности тѣ, которыя украшали ворота городскихъ стѣнъ или были поставлены на скалахъ въ священныя или достопамятныя мѣста. Принадлежность всѣхъ этихъ памятниковъ одному и тому же искусству, которую энергичнѣе всѣхъ отстаивали Перро и его англіійскіе предшественники, а опровергали Густавъ Гиршфельдъ, которую снова стали защищать Пухштейнъ и окончательно доказать Йенсенъ, выказывается уже въ одинаковомъ и равномерномъ развитіи костюма изображенныхъ фигуръ. Сначала безбородые цари гититовъ носятъ высокую остроконечную шапку, короткую фуфайку и бандажи съ длинными носками, какъ это мы видимъ на всѣхъ памятникахъ этого народа. Въ послѣдствіи остроконечная шапка становится принадлежностью боговъ, цари же довольствуются плоской шапкой и изображаются въ болѣе длинныхъ мантияхъ; затѣмъ постепенно получаетъ право гражданства густая борода, и, въ заключеніе, одежда приближается къ ассирійской.

Въ отношеніи хронологіи этихъ названій мы пользуемся преимущественно изслѣдованіями П. Йенсена.

Два рельефа на скалахъ Карабелли, близъ Нимфи, въ Лидіи, должны отнести къ концу второго тысячелѣтія до нашей эры. Они изображаютъ отдѣльныя мужскія фигуры, изъ которыхъ лишь одна хорошо сохранилась. Дѣйствительно ли это тѣ фигуры, которыя Геродотъ считалъ египетскими памятниками побѣдъ Сесостриса, вопросъ нерѣшенный. Во всякомъ случаѣ, въ нихъ не замѣтно ничего египетскаго, но также нѣтъ ничего и ассирійскаго. Наиболѣе сохранившаяся фигура, въ остроконечной шапкѣ, въ обуви съ длинными носками, съ копьемъ и лукомъ, по своей приземистости и уловатости характеристична для древнегититскаго искусства.

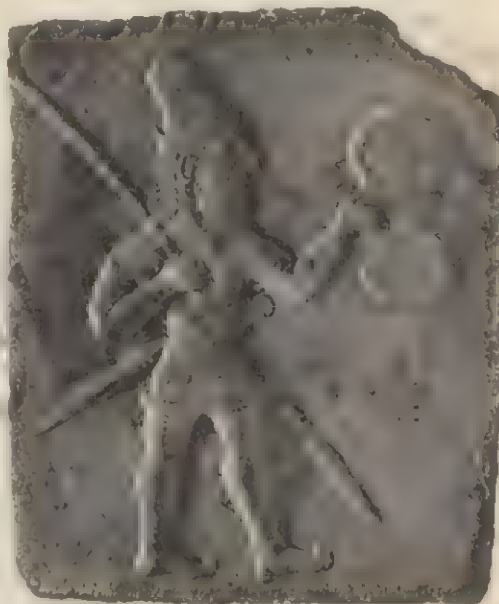
Вѣроятно, довольно близкое сходство съ этими рельефами имѣетъ замѣчательный монументъ Фратунбунара, въ Ликаоніи. Его глухой кубовидный фасадъ увѣнчанъ монолитною плитой, на которой изображенъ солнечный дискъ съ громадными крыльями, простирающимися надъ всѣмъ памятникомъ. На отдѣльных поляхъ представлены въ два ряда, одинъ надъ другимъ, отчасти подъ крылатыми солнечными дисками меньшихъ размѣровъ, выѣтрившіеся теперь фигуры съ воздѣтыми руками. Руки, головы и верхнія части тѣла изображены en face, а ноги въ профиль. Древность этого фантастическаго произведенія бросается въ глаза столько же, сколько и его гититскій характеръ.

Приблизительно къ 850 г. до Р. X. относятся рельефы дворца въ Гюджюкѣ (Эфесѣ) въ Каппадокии. По его фасаду, справа и слева отъ входа, тянутся на цоколь каменные рельефы, изображающіе образы божествъ. Принесящее поклоненіе быку. Божество стоитъ на двуглавомъ орлѣ, древнѣйшемъ изъ всѣхъ извѣстныхъ. Искусство гититовъ представляется здѣсь болѣе свободнымъ и зрѣлымъ, чѣмъ въ предыду-

щихъ памятникахъ. Чрезвычайно живоотно исполнены животныя (волы, овцы, львы); особенно замѣчательны головы львовъ, выступающія изъ угловъ стѣнъ вполне скульптурально. Два сфинкса у воротъ имѣютъ видъ египетскихъ фигуръ въ ассирійскомъ вкусѣ; во всемъ остальномъ ассирійскаго вліянія не замѣтно.

Вѣроятно немногимъ моложе гюдзюкскихъ рельефовъ знаменитыя изваянія на скалахъ въ большомъ открытомъ святилищѣ (Джасилкайя) Боггасъ-кенъ, въ Каппадокии. И здѣсь языкъ формъ все еще довольно свободенъ отъ ассирійскихъ оборотовъ; но по своему содержанию, эти изваянія, очевидно, подходятъ къ сирійскимъ и уже къ ассирійскимъ представленіямъ о божествѣ. Подобно описаннымъ выше рельефамъ Мальтаи (ср. стр. 226), они приводятъ насъ на небо, боги котораго стоятъ на животныхъ. Къ этимъ богамъ движутся длинныя процессіи низшихъ боговъ, среди которыхъ шествуетъ и царь; отдѣльные обряды и отдѣльныя фигуры изображены въ различныхъ мѣстахъ скалы. Крѣзь несетъ какъ-бы небольшой храмъ, увѣнчанный крылатымъ солнечнымъ дискомъ и подпираемый желобчатыми колоннами, волюты которыхъ загнуты книзу. Въ этихъ колоннахъ думали видѣть родоначальниковъ іоническихъ колоннъ, но Лессенъ доказалъ, что здѣсь, какъ и въ гриннахъ знаковь, встрѣчающихся въ другихъ мѣстахъ, мы видимъ лишь гиттискіе героліфы, относящіеся къ несущей фигурѣ, къ царю.

Старше ли или моложе описанныхъ остатковъ рельефъ на воротахъ Синдширли, въ сѣверной Сири, трудно сказать, такъ какъ онъ сильно выветрився. Лессенъ склоненъ считать его относящимся къ немного бо- лѣ раннему времени, чѣмъ 750 г. до Р. Х., уже потому одному, что на немъ люди представлены бородатыми, тогда какъ боги древнія фигуры не имѣютъ бороды. Изваянія въ Синдширли, поступившія въ Константинопольскій музей, представляютъ, между прочимъ, мужчину и женщину, совершающихъ жертвоприношеніе, война на конѣ и стрѣльба изъ лука. На рельефѣ изъ Синдширли, находящемся въ Берлинскомъ музеѣ, кромѣ фигуръ воиновъ (см. рис. на этой стр.), изображены богъ охоты со львицею головой и крылатый богъ съ головою грифа; кромѣ козловъ, быковъ



Гиттискія рельефы изъ Синдширли.
Съ фотографіи

и львовъ, мы видимъ здѣсь еще крылатыхъ грифа и сфинкса. Вѣдѣствіе близости Ассиріи, сюда очевидно уже проникли во множествѣ месопотамскіе мотивы. Приблизительно современны этому произведенію львы при воротахъ въ Марашѣ и Альбисташѣ, на правомъ склѣнѣ Тавра; охота на львовъ въ Ордашѣ, близъ Малатіи, можетъ быть отнесена къ 712—708 гг. Ассирійскій характеръ обнаруживается въ этихъ произведеніяхъ все яснѣе и яснѣе.

Вполнѣ ассирійскимъ языкомъ формъ, хотя отчасти и съ иностраннымъ акцентомъ, говоритъ рельефъ, перенесенный въ Берлинскій музей изъ Сактингедау, въ сѣверной Сири. На немъ изображена царская охота на львовъ, нѣсколько напоминающая собою ассирійскіе рельефы временъ Саргонидовъ; однако, въ виду отсутствія въ этомъ изображеніи обуви съ длинными носками, сомнительно — принадлежитъ ли вообще это произведеніе гиттитамъ. Но рельефъ на скалѣ въ Ибришѣ (Ибризѣ), на границѣ Ликаоніи и Киликіи, — памятникъ гиттитскаго искусства VII вѣка до Р. X. Передъ неполною профильною фигурою гиттитскаго бога неба, украшеннаго гроздьями винограда, стоитъ менѣе большая фигура поклоняющагося ему царя. Въ этомъ рельефѣ даже дѣтскіе мускуловъ на ногахъ ассирійская. Ближе походить на него рельефное изображеніе царя въ Борѣ, въ западной части Тавра.

Развитіе искусства гиттитовъ во всей ихъ области шло, повидимому, однимъ и тѣмъ же путемъ. За направленіемъ, въ которомъ вообще не замѣтно ассирійскаго вліянія, слѣдовало другое, воспринимавшее представленія, но еще не самый языкъ отъ формъ Ассиріи, и, наконецъ, третье, которое было уже не въ состояніи отдѣлаться и отъ ассирійскихъ формъ. Затѣмъ искусство гиттитовъ, столько же древнее, сколько и слабое, быстро подчинилось ранне-греческому духу, врывающемуся къ нимъ съ запада; само же оно было слишкомъ безцельно и неустойчиво для того, чтобы играть сколько-нибудь значительную роль посредника между искусствами Востока и Запада.

Область нынѣшней Арменіи, на сѣверо-востокѣ Малой Азии, какъ это установлено В. Велькомъ и Леманномъ, занимали въ 600 г. до Р. X. и позже халды, владѣвшіе до-армянскими клиновидными письменами. Относительно произведений ихъ искусства въ Ванѣ и ея окрестностяхъ положительныхъ данныхъ вообще имѣется мало. Повидимому, ихъ каменнымъ сооруженіямъ своды были такъ же чужды, какъ и художественно-развѣдая система колоннъ. Подпорами балокъ служили круглые столбы безъ базъ и капителей.

Нѣсколько раньше и одновременно съ искусствомъ гиттитовъ, на сѣверѣ и западѣ полуострова, омываемаго Чернымъ, Эгейскимъ и Средиземнымъ морями, процвѣтало другое мало-азійское искусство, болѣе богатое зачатками развитія; создатели этого искусства, принадлежавшіе

несомненно къ арійскому племени, были того же корня, что и эллины, и съ раннихъ поръ находились съ ними въ самыхъ разнообразныхъ сношеніяхъ. Но прежде чѣмъ развитіе этого искусства окончилось, весь западный берегъ Малой Азии достался іонійскимъ эллинамъ, которые насадили на немъ или противопоставили родственной имъ до-греческой жизни настоящую ранне-греческую культуру.

На порогѣ этого мало-азійскаго искусства стоитъ громадное произведеніе скульптуры, которое еще древніе греки считали однимъ изъ чудесъ искусства, если не самой природы: въ нинѣ, высѣченной въ скалѣ на сѣверномъ склѣнѣ Сиила и имѣющей 10 метровъ вышины, изваяна изъ натуральной скалы круглая фигура женщины на тронѣ которую прежде принимали за Ниобю, воспѣтую Гомеромъ, а нинѣ признають изображеніемъ матери боговъ, Цибелы, описанную у Павзанія. По словамъ Павзанія, это изваяніе исполнено сыномъ Тантала. Слѣдовательно, находясь въ мѣстности, входившей потомъ въ составъ лидійскаго царства, оно принадлежитъ сказочной Фригіи Тантала и Пелопса, считавшихся предками микенскаго царя Агамемнона. Такимъ образомъ, микенское искусство Трои было также и древне-фригійскимъ; и дѣйствительно, могильное сооруженіе, находящееся вблизи Сиила и связанное съ именемъ Тантала, несмотря на нѣкоторые различія, можетъ быть приравнено къ куполообразнымъ усыпальницамъ Микенъ. Снаружи оно представляетъ собою круглое цилиндрическое сооруженіе, сложенное гладко изъ многоугольныхъ камней съ конической верхнею частью, увѣнчанною изваяніемъ символа жизни (фаллуса). Внутри оно имѣетъ стрѣлчатый сводъ, образуемый выступающими одинъ надъ другимъ горизонтальными рядами камней, и представляетъ глухую прямоугольную камеру съ правильнымъ соотношеніемъ отдѣльныхъ частей. Конусъ этой усыпальницы обвалился, такъ же, какъ и верхушки всѣхъ сошедшихъ усыпальницъ. Символическія изображенія, изваянныя изъ краснаго трахита, которыя увѣнчивали его, разбросаны кругомъ.

Прочія произведенія искусства Малой Азии, которыми мы должны здѣсь заняться, принадлежать послѣ-гомеровскимъ временамъ; слѣдовательно, древнѣйшія изъ нихъ относятся къ концу IX столѣтія до Р. X.

Въ Лидіи, въ столицѣ которой, Сардахъ, съ начала VII вѣка (съ 694 г.) царили одинъ за другимъ Гигесъ, Арднесъ, Алиаттъ и Крезъ, наше вниманіе останавливаютъ на себѣ прежде всего древнѣйшіе могильные курганы. Надъ всѣмъ полемъ, занятымъ близъ Сардъ этими курганами, высятся надъробный холмъ Алиатта, по словамъ Геродота не уступавшій египетскимъ пирамидамъ. Если эта усыпальница не достигала вышины величайшей изъ нихъ, то превосходила ее своимъ объемомъ. Въ этой земляной насыпи, отчасти покрытой каменною кладкою, отъ которой остались лишь скудные слѣды, скрывалась прямоугольная камера съ плоскимъ потолкомъ, устроеннымъ изъ длинныхъ мраморныхъ глыбъ, и проходъ къ ней, крытый хотя и грубымъ, но правильно-круглымъ

коробовымъ сводомъ. Въ исторіи торговыхъ сношеній, равно какъ и въ исторіи прикладного искусства, индійскіе цари обезсмертили себя изобрѣтеніемъ и распространеніемъ монеты. Древнѣйшія монеты времени Гипеса и Ардиса, выбиты изъ электрона, сплава золота и серебра, имѣли явственную форму и только на одной сторонѣ были снабжены углубленными символическими изображениями, въ числѣ которыхъ видное мѣсто занимала лисица. Полагають, что усовершенствованіе, состоявшее въ томъ, что ихъ стали чеканить изъ чистаго золота, а изображения на нихъ дѣлать, по крайней мѣрѣ съ одной стороны, выпуклыми, проникло сюда вѣроятно изъ соседнихъ іоническихъ городовъ, Милета и Эфеса, въ Сардахъ же оно нашло себѣ подражаніе еще при Ахатѣ и Крезѣ. Рисунокъ на этой страницѣ представляетъ одну изъ такихъ древнѣйшихъ индійскихъ монетъ съ углубленнымъ изображеніемъ лисицы, находящуюся теперь въ Британскомъ музеѣ.



Лакшмійская
монета. По
Перро и Шилье.

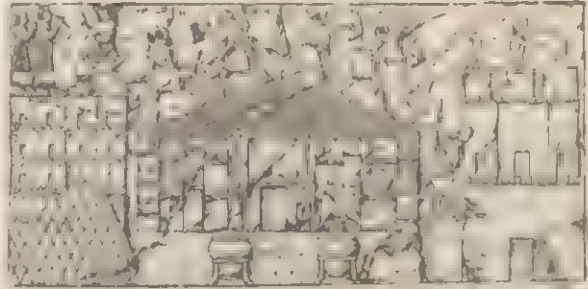
Болѣе важны, чѣмъ могильные холмы Липи, на ряду съ которыми можно поставить могилы Карин и Мини (Трои), гробницы въ скалахъ въ восточныхъ странахъ Малой Азии, рѣзко отличающіяся отъ произведеній египтискаго искусства. Очень важно, что оба рода памятниковъ мало-азійскаго искусства, возникшіе рятомъ одно съ другимъ довольно одновременно, въ области своего распространенія почти исключаютъ одно другое. Гробницы въ скалахъ на сѣверѣ Малой Азии встрѣчаются въ Пафлагоніи, на югѣ полуострова

— въ Ликии, а внутри страны — во Фригіи, въ болѣе поздней по-гомеровской Фригіи, Фригіи времени царя Мидаса.

Для исторіи искусства эти мало-азійскія горныя усыпальницы имѣютъ неосцѣнимое значеніе, такъ какъ чрезвычайно наглядно представляютъ намъ тотъ процессъ, которымъ формы деревянныхъ построекъ передавались постройкамъ изъ камня. Процессъ этотъ съ такой же ясностью можно прослѣдить развѣ только въ одной Ликии. Въ мѣстностяхъ Малой Азии и Армении, изобиловавшихъ какъ дѣсьмомъ, такъ и дождями, развивалась крыша съ фронтономъ на деревянныхъ стропилахъ. Дождливая погода требовала для сооружения сѣдобразной крыши, съ боковыми скатами, удобной для стока воды. Отверстия передняя и задняя стороны двускатной крыши сами-собою превращаются въ фронтоны, а въ техникахъ ионическаго одада берутъ при этомъ свое начало кровельныя стропила, передніе концы которыхъ образуютъ треугольникъ фронтона. Деревянные постройки этого рода, въ которыхъ фронтоны лицевой стороны нерѣдко выступали впередъ, образуя галерею, подпирасмую деревянными столбами, удовлетворяли, несмотря на свою неудобность, потребностямъ жизни смѣшавшихся поколѣній. Но жилища умершихъ, предназначенныя для вѣчности, устраивались въ скалахъ, для приданія же имъ привычной привѣтливой вѣщности обиталища живыхъ людей, натуральная скала отдѣлывалась въ видѣ фасада деревяннаго жилища. Рель-

есть во дворцѣ Саргона, въ Ниневии, изображающій разрушеніе храма съ фронтономъ въ армянскомъ городѣ тем. верхній рис. на этой стр.), доказывающъ, что уже въ 700 годахъ до Р. Х. въ Арменіи существовали храмы съ фасадами, увѣнчанными фронтономъ.

Фригійскіе фасады, высѣченные въ скалахъ, разбросаны близъ Кютагиджа (Kjutahijas) на пространствѣ 40 километр. въ длину по направленію съ сѣверо-востока на юго-западъ. Сѣверо-восточное городище фасадовъ въ скалахъ этой мѣстности извѣстно со времени путешествій Текель, юго-западные же усыпальницы близъ Айа-цинна (Ayazinn) открыты лишь въ 80-хъ годахъ Рам-



Ассирійскій рельефъ съ изображеніемъ фасада храма съ фронтономъ. По Делю.

земь. Въ новейшее время, Робертъ и Керъ снова подтвердили изслѣдованію фригійскіе памятники въ скалахъ, описавъ результаты этихъ изслѣдованій, особенно тѣхъ, которые произведены Керъ, состоитъ въ томъ, что не должно смѣшивать фасады, имѣющие религиозное значеніе, съ могильными фасадами. Такъ называемую „Гробницу Мидаса“ (см. нижній рис. на этой стр.) извѣстны подобныя ей фасады, орнаментированные геометрическимъ узоромъ, слѣдуетъ считать не усыпальницами, такъ какъ при нихъ нѣтъ погребальной камеры, а если и религиозными сооруженіями, то вмѣстѣ съ тѣмъ и памятниками умершихъ. Во всякомъ случаѣ, „Гробница Мидаса“, какъ видно изъ надписи на фригійскомъ, заимствованномъ отъ финикійскаго афавитъ, посвящена царю Мидасу, или сооружена для него. Подражаніе деревянной конструкціи выразилось и дѣсь въ фальшивой чери, ведущей линіи въ итоскую нишу, въ каймѣ, обрамляющей фасадъ, а также въ формѣ фронтона. Кромѣ того, самый рисунокъ узора, не совсемъ подобный мезорху, а состоящій изъ крестовъ, квадратовъ и четырехугольных петель и покрывающій весь фасадъ, столь же легко могъ быть заимствованъ отъ подобныхъ орнаментовъ рѣзбы по дереву, сколько и отъ



Гробница Мидаса, въ Фригіи. По Роберту и Керъ.

узорѣвъ на коврахъ, какъ это обыкновенно утверждаютъ. Подражаніе деревянной кровлѣ еще яснѣе видно въ фасадѣ Деникли-Таши. Къ вѣнчившимъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ также памятники въ скалѣ близъ Арсланкайи. Они обработаны съ грехъ стороны; на фронтоны его перенной стороны находится сфинксъ, на фронтоны одной изъ боковыхъ сторонъ — грифъ, а на другой — левъ, поднявшійся на заднія лапы; въ нишѣ находится изображеніе венковой матери боговъ, съ двумя львами по бокамъ. Это сооруженіе безусловно можно признать римскимъ, и вся его орнаментация, хотя и мѣстнаго происхожденія, но отъ нея уже



Фасад гробницы въ Тамаркайи. II. Густаву Герарду.

вѣетъ греческимъ духомъ; то же самое должно сказать о фризѣ изъ пальметтъ и бутоновъ на фасадѣ въ Кючукъ-ясли-кайѣ, въ которомъ его ассирійское происхожденіе выразилось столь ясно, какъ и іоническій характеръ.

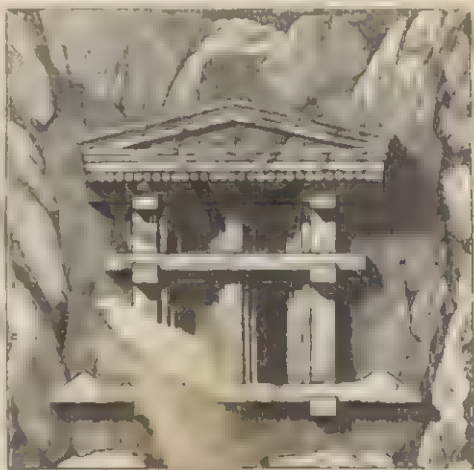
➤ Наоборотъ, въ такъ называемомъ юго-западномъ некрополѣ встрѣчаются настоящіе гробничные фасады. Подражаніе жилью обнаруживается въ нихъ не столько во внѣшности, сколько во внутренности. Въ погребальномъ покоѣ обыкновенно бывають вы-

рублены ложе и при немъ каменное изголовье. Вѣнчившая изъ такихъ усыпальницъ — такъ называемая „развалившаяся гробница“, фасадъ которой украшенъ довольно хорошо изваянными львами и двумя воинами въ лапахъ, сражающимися съ чудовищемъ. Вышеупомянутые фасады съ геометрической орнаментацией едва ли древнѣе всѣхъ другихъ, какъ это полагали до сего времени. Переходнымъ звеномъ является именно памятникъ въ Арсланкайѣ. Изъ всѣхъ этихъ произведеній, повидимому, ни одно нельзя отнести къ болѣе раннему времени, чѣмъ VII вѣкъ до Р. X., и едва ли какое-либо изъ нихъ исполнено раньше разрома лидійскаго царства персическимъ царемъ (546 до Р. X.). Въ той же мѣстности находится еще вторая, болѣе поздняя серия гробницъ въ скалахъ, съ фасадами совершенно афинскаго характера. До сихъ поръ полагали, что происхожденіе ихъ относится къ V и IV столѣтіямъ до Р. X. Однако Кёрте и Ресеръ доказали, что они принадлежатъ эпохѣ римскихъ императоровъ. Лишь одна изъ нихъ могла бы быть приписана промежуточ-

ной эпохѣ, именно гробница, открытая Кёрте близъ Кёкче-Киссика: по своему гладкому фасаду съ фронтономъ и по колоннамъ своей открытой галлерей она подходитъ ближе къ пафлагонскимъ гробницамъ въ скалахъ, чѣмъ къ болѣе древнимъ, фригійскимъ.

Эти пафлагонскія гробницы въ скалахъ, изслѣдованныя Густавомъ Гиршфельдомъ и отчасти имъ же открытыя, отличаются подугреческимъ стилемъ и погребальными покоемъ съ открытыми ходами къ нимъ, а также портиками на колоннахъ, въ томъ родѣ, какъ мы находимъ во Фригіи всего лишь однажды. Портикъ передъ гробницей въ Гамбаркайѣ (см. рис. на стр. 270) имѣетъ три, многие изъ портиковъ въ Пекелибѣ двѣ колонны, а одинъ изъ нихъ всего лишь одну колонну. Колонны суживаются сверху, покоятся на массивныхъ подножіяхъ и, вмѣсто капителей снабжены четырехугольными плитами, а иногда и нѣсколькими плитами, лежащими одна на другой. Нѣсколько отличны только капители колоннъ четвертой гробницы въ Искелибѣ, состоящія изъ львиныхъ головъ.

Ликійскія гробницы въ скалахъ, самымъ тщательнымъ образомъ изслѣдованныя въ новѣйшее время и описанныя Бенцдорфомъ, отличаются явнымъ очевиднымъ изображеніемъ деревяннымъ постройкамъ. Хотя ни одна изъ нихъ не древнѣе гробницъ персовъ, многія моложе завоеванія Ликіи македонянами, а нѣкоторыя близки къ постройкамъ и названіямъ совершенно греческаго стія, однако по своему типу онѣ относятся очевидно къ до-греческому періоду, и такъ какъ ничего подобнаго имъ не встрѣчается нигдѣ, то во всякомъ случаѣ слѣдуетъ считать ихъ національными ликійскими памятниками. Эти каменные фасады гробницъ и погребальныя постройки Ликіи представляютъ собою точныя копія мѣстныхъ деревянныхъ бревенчатыхъ строеній. Въ нихъ можно ясно различить пороги, столбы, рамы, балки. Концы балокъ сильно выступаютъ наружу и иногда загнуты крючкообразно. Плоская, далеко выдающаяся впередъ кровля образуется плотно прилегающими другъ къ другу круглыми брусками, на которыхъ покоятся доски настилки. Въ гробницахъ Ликіи, какъ напр. въ одной изъ гробницъ въ Хойранѣ, иногда можно распознать лишь фасадъ подобнаго деревяннаго дома, воспроизведеннаго изъ камня, а иногда, какъ въ другой хойранской гробницѣ, воспроизведены двѣ стороны дома и, наконецъ, иногда, какъ напр. въ Пинарѣ, три стороны, такъ что задняя стѣна сдвигается



ДРЕВНЯЯ ГРОБНИЦА ВЪ СКАЛАХЪ, ПЕРЕСЕЛЕНІЕ ПЕРСОВЪ (ГРОБНИЦА ВЪ ХОЙРАНѢ).

со скалой; иной разъ, хотя и рѣдко, какъ напр. въ Феллосѣ, въ четыре стороны гробницы отдѣлены отъ скалы. Кромѣ этихъ гробницъ — вообще плоская, но встрѣчаются также въ значительномъ числѣ крыши съ фронтономъ. Фронтонъ имѣеть видъ примитивнаго, но низкаго трехугольника, какъ напр. въ одной гробницѣ Антифеллоса (см. рис. на стр. 271). У одной изъ гробницъ въ Пинарь (см. рис. на этой стр.) фронтонъ — высокій, имѣющій видъ остроконечной арки, увѣнчанной бычачьими рогами. Одинъ каменный саркофагъ въ Антифеллосѣ представляетъ собой какъ-бы отдѣльно стоящій деревянный домъ, увѣнчанный остроконечной аркой; въ немъ удивительнымъ образомъ соединены не только стиль деревянной конструкции со стилемъ каменной, но и общее впечатлѣніе готическаго стиля съ чисто-греческими отдѣльными украшениями.



Трехъ-колонный фронтонъ гробницы въ Пинарь.
По Беннаторфу и Рейсу.

Переходъ отъ древне-ликійскаго времени къ греческому въ ликійской пластикѣ еще болѣе поучителенъ, чѣмъ въ лодчествѣ. Тамъ не менѣе лишь немногія изъ пластическихъ произведеній Ликии производятъ впечатлѣніе чисто-греческихъ. Сюда причисляютъ рельефы развѣснѣть одной надгробной башни въ Трифѣ, въ особенности же пластическое украшеніе одной гробницы въ Ксантѣ, поступившее въ Британскій музей. Лежащія львы, изъ которыхъ одинъ держитъ въ лапахъ молодого львенка, имѣютъ слишкомъ мягкія формы для того, чтобы ихъ можно было считать архаическими греческими изваяніями. Но герой, стоящій въ довольно спокойной позѣ и вонзающій мечъ въ поднявшагося на заднія ланы льва, не смотря на свою наготу, совершенно

персидскій или даже халдеискій по своимъ формамъ и всей осянкѣ.

Древнее искусство приведетъ насъ еще разъ въ Малую Азію. Заимствованія, сдѣланныя имъ въ пору его младенчества отъ мало-азіатскихъ варваровъ, оно возвратило имъ съ избыткомъ. Но было бы ошибочно относить къ чередѣмъ ранней эпохи періодъ обратнаго воздѣйствія Греціи на персидскую Малую Азію и видѣть въ упомянутыхъ выше нафлигонскихъ и фриійскихъ кантемахъ колоннъ, напоминающихъ то ионическую, то дорическую, то коринфскую кантему грековъ, не болѣе, какъ жалкія подраженія греческимъ образамъ. Уже самое разнообразіе ихъ очертаній, свѣдѣе и самобытное, доказываетъ, что онѣ, подобно кипрскимъ кантемамъ, скорѣе всего должны считаться начальными формами развитыхъ греческихъ оріентовъ, хотя въ отдѣльных случаяхъ онѣ и моложе этихъ послѣднихъ. Только благодаря взаимодѣйствію этихъ и имъ подобныхъ предшествовавшихъ ступеней на одной

и той же почвѣ мѣстнаго развитія и восточнаго вліянія, высокой художественной фантазіи эллиновъ удалось выработать ихъ три классическіе ордена.

IV. Древне - персидское искусство.

1. Искусство при Кирѣ и Камбизѣ.

Когда, послѣ паденія Вавилона (въ 539 г. до Р. X.), вся Малая Азія подняла подъ власть великаго персидскаго царя Кира, а послѣ взятія Мемфиса (въ 525 до Р. X.) священная страна Нила признала владычество Камбиза, сына Кира, арийская раса окончательно получила господство на земномъ шарѣ. Со времени этихъ государей изъ рода Ахеменидовъ, персидское искусство вступаетъ въ поле зрѣнія историческихъ изслѣдованій. У этого сравнительно-юнаго искусства не было недостатка въ великолѣпіи и достоинствахъ, но оно еще меньше имѣло право называться народнымъ, чѣмъ искусство Египта и искусство Месопотаміи, которыя, хотя и воодѣлывались главнымъ образомъ по волѣ царей, однако возрасли все-таки на національной почвѣ и широко проникли въ народъ. Древне-персидское искусство - скорѣе лишь искусственное, официальное созданіе гордаго и побѣдоноснаго царскаго рода, который былъ столь честолюбивъ, что старался возвысить уровень культуры даже у побѣжденныхъ народовъ. Поэтому не удивительно, что росѣй этого искусства прекратился, лишь только побѣды Александра Великаго уничтожили могущество персидскихъ государей. Развивишись, достигнувъ процвѣтанія и погибнувъ насильственной смертью въ теченіе двухсотъ лѣтъ (550 - 336 г. до Р. X.), искусство персовъ было въ сущности искусствомъ немногихъ поколѣній.

Но распространеніе его въ пространствѣ было гораздо обширнѣе, чѣмъ во времени. Древнія царства Мидія и Эламъ были связаны съ Персіей болѣе прочными и многочисленными узами, нежели провинціи, завоеванныя ею впоследствии. Древнія столицы этихъ государствъ, Экбатана въ Мидіи и Суза въ Эламѣ, оставались любимыми резиденціями персидскихъ царей. Поэтому эти оба пункта мы должны были бы считать главными центрами персидскаго придворнаго искусства; между тѣмъ, въ Экбатанѣ, нынѣшнемъ Гамданѣ, изъ остатковъ отъ великой эпохи Персіи до сей поры найдены только два подножія колоній и туловище льва, и сокровища парижскаго Лувра, добытыя Дѣлафуа въ Сузѣ, все-таки представляются болѣе цѣнными изъ открытыхъ памятниковъ персидскаго искусства. Но заботясь о завоеванныхъ столицахъ, владыатели изъ дома Ахеменидовъ не забывали и своей родины, лежащей еще дальнѣе къ юго-востоку. Киръ предпочиталъ родовую резиденцію своихъ предковъ, Пасаргады, остатки которой мы разыскиваемъ вмѣстѣ съ большинствомъ изслѣдователей, работавшихъ до насъ и послѣ

насъ, въ драгоцѣнныхъ развалинахъ долины верхняго теченія Польвара, близъ Мешедъ-и-Муртаба. Но Дарій основать, около 100 км. къ югу отъ Пасаргадъ, новый великолѣпный городъ, Персеполь, для дворцовъ котораго повиному и былъ впервые изобрѣтенъ собственно персидскій стиль. То, что было начато Даріемъ, продолжалъ въ его духъ сынъ этого государя, Ксерксъ. Развалины Персепполя, подробнымъ изслѣдованіемъ которыхъ мы обязаны Тексью, Фландену и Косту, Шюльцу и Дьб-лафуа, до сихъ поръ остаются самымъ классическимъ памятникомъ персидскаго искусства.

О до-персидскомъ искусствѣ Экбатаны и Сузы намъ извѣстно немногое. Геродотъ (I, 93) описываетъ городскія стѣны Экбатаны. Онѣ шли въ семь рядовъ, и зубцы каждаго ряда, возвышавшяся надъ зубцами предыдущаго, отличались отъ нихъ своимъ цвѣтомъ, что повиному было заимствованіемъ отъ разнообразнаго окрашиванія террасъ месопотамскихъ храмовъ (ср. стр. 223). Напротивъ того, Птоломій (X, XVIII, 9—10), описывая древній мидійскій царскій дворецъ въ Экбатанѣ, изображаетъ его деревянною постройкой, въ которой колонны, карнизы и стѣны были обложены серебромъ и золотомъ, хотя и были только кедровыя и кипарисныя. Такой деревянный дворецъ былъ высокъ, имѣлъ плоскую крышу, строился просторно-разставленныя колонны съ широкими прямоугольными капителями и съ высокими и прочными подножіями. Персидскіе крестьянскіе дома на южномъ берегу Каспійскаго моря, видѣнные Дьб-лафуа въ Мазендеранскомъ округѣ, и теперь еще носятъ на себѣ тотъ характеръ построекъ, изъ котораго, какъ кажется, образовался этотъ національный стиль древне-мидійскихъ дворцовъ.

Изображеніе стѣны Сузы находится на одномъ рельефѣ Сарпаналла въ Куюнджикѣ; нѣкоторые рельефы на скалахъ, обильно снабженные надписями, даютъ намъ представленіе о до-персидскомъ стилѣ званія этого города. Одинъ изъ нихъ, по отъяну и позѣ фигуръ, представляетъ отдаленное сходство съ памятниками гититовъ сѣверной Сиріи; въ другомъ можно ясно различить стиль болѣе поздняго вавилонскаго искусства, которому принадлежатъ также и небольшія глиняныя фигурки нагихъ богинь, найденныя какъ здѣсь, такъ и въ Месопотаміи.

Изъ произведеній эпохи Ахеменидовъ повсюду сохранились только гробницы и развалины дворцовъ. Гробницы эти представляютъ собою отдѣльно стоящія сооруженія, или высѣченны въ скалахъ и украшены фасадами, какъ въ Египтѣ и Малой Азіи. Дворцы, возстановленіе которыхъ возможно благодаря этимъ, высѣченнымъ въ скалахъ, фасадамъ и сохранившимся колоннамъ и остаткамъ стѣнъ, служили или для жилья, или для приемовъ; собственно, это были, какъ и нынѣ мы видимъ въ восточной Азіи, обнесенныя стѣнами мѣста съ садами, среди которыхъ отдѣльными помѣщеніями не соединялись въ одно цѣлое, какъ въ Ассиріи, а стояли одно рядомъ съ другимъ въ видѣ отдѣльныхъ построекъ. Все это были зданія съ плоской крышей на колоннахъ (архитравной кон-

струкцию), причем колонны были высокія, стройныя, разставленныя широко, и по своему числу и значенію играли во дворцахъ такую важную роль, какъ ни у одного другого народа. Колонны, устья и выступы стѣнъ, косяки дверей, оконъ и нишъ, равно какъ фундаментъ и дѣстницы были тесанные изъ камня, а именно изъ твердаго, сѣраго, иногда огливающегося желтизной известняка персидскихъ горъ. Самыя стѣны были сложены изъ кирпича, обыкновенно изъ кирпича, только высушеннаго на воздухѣ, а иногда просто изъ твердой глиняной массы. Антаблементъ колоннъ и крыша были плотничной работы. Деревянная кровля позволяла широко разставлять колонны; стройность формы каменныхъ колоннъ напоминала собою предшествовавшіе имъ деревянные столбы.

Какъ вышеупомянутый крестьянскій домъ позднѣйшаго времени въ Мазендеранскомъ округѣ представляется для насъ прототипомъ мидійскаго деревяннаго дворца Экбатаны, такъ этотъ послѣдній, въ овою очередь, по замѣчанію Перрѣ, можетъ считаться прототипомъ такого персидскаго дворца, въ которомъ деревянныя столбы замѣнены каменными колоннами. Но для развитія отдѣльныхъ формъ каменнаго сооруженія, персидскіе первообразы были недостаточны. Мы увидимъ, какъ, въ этомъ отношеніи, персидское при дворномъ искусствѣ пользовалось заимствованиями отъ соседей Персид, и вмѣстѣ съ каменнымъ зодчествомъ персовъ познакомимся также и съ ихъ пластикой — съ ваянемъ рельефовъ, тѣсно связаннымъ съ этимъ зодчествомъ.

Развалины Пасаргады близъ Мешедъ-и-Мургаба относятся ко временамъ Кира и его сына Камбиза. Лучше всего сохранилась гробница Кира (см. рис. на этой страницѣ): это — усѣченная пирамида о шести уступахъ, стоящая среди двора, который некогда былъ обставленъ колоннами; на верхнемъ уступѣ помѣщается самая гробница, въ видѣ домика съ фронтономъ. Это — единственный примѣръ постройки съ фронтономъ въ Персид. Высота всего сооруженія — приблизительно 11 метровъ. Нижніе карнизы основанія и самой гробницы, равно какъ и главный ея карнизъ, имѣютъ греческій изогнутый профиль. Базы колоннъ, окружающихъ дворъ, состоящая изъ покрытаго желобками вата и четырехугольнаго пинакса, благодаря этимъ желобкамъ, представляютъ собою намекъ на базы ионическаго ордена (см. рис. на стр. 276).

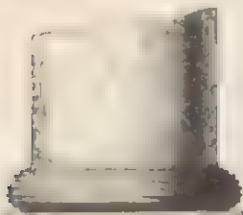


Гробница Кира близъ Мешедъ-и-Мургаба. По Диелафу.

Сомнѣніе, высказанное Перро по поводу мнѣнія Дьёлафуа, что во всемъ этомъ сооруженіи отражается вліяніе малоазійскихъ грековъ, точно такъ же не имѣетъ подѣ собою почвы, какъ и возраженія Дьёлафуа противъ того, что это — действительно гробница Кира, описанная Страбономъ (XV, III, 7)

Подобно тому, какъ въ Малой Азии сохранились надгробныя башни на ряду съ фронтовыми гробницами, въ Пасаргадахъ, неподалеку отъ гробницы Кира, возвышается развалина надгробной башни 12 метр. вышины, сооруженной изъ хорошо пригнанныхъ другъ къ другу тесанныхъ камней, съ выступающими по угламъ столбами, и увѣнчанной зубчатой каймой. Совершенно такая же, но лучше сохранившаяся башня близъ Персеполя служить доказательствомъ того, что подобныя башни имѣли крышу въ видѣ усѣченной пирамиды.

Объ исчезнувшемъ великолѣпнѣ дворца Кира въ Пасаргадахъ теперь свидѣлствуетъ „только одна высокая колонна“; базю ея гладкаго



Базя персепольской колонны изъ Пасаргатахъ. По Дюлафуа.

стержня служить простая круглая плита. Нѣсколько другихъ базъ еще покоятся на своихъ прежнихъ мѣстахъ; кое-гдѣ уцѣлѣли также нѣсколько угловъ каменныхъ стѣнъ и нижнія части нѣсколькихъ дверныхъ косяковъ, на которыхъ были ноги людей и грифовъ, слѣды находившихся тутъ рельефныхъ изображеній. Однако и по этимъ скуднымъ остаткамъ можно заключить, что дворецъ, основныя черты котораго повторяются всюду въ Персѣи,

состоялъ изъ прямоугольной центральной залы съ потолкомъ, подпираемымъ восемью колоннами, изъ портика о четырехъ колоннахъ и изъ боковыхъ помѣщеній съ каждой стороны залы. Надписи не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что это былъ дворецъ Кира; но въ немъ, повидимому, жилыхъ помѣщеній не было. Слѣдовательно, это былъ одинъ изъ вышеупомянутыхъ дворцовъ, служившихъ только для торжественныхъ пріемовъ.

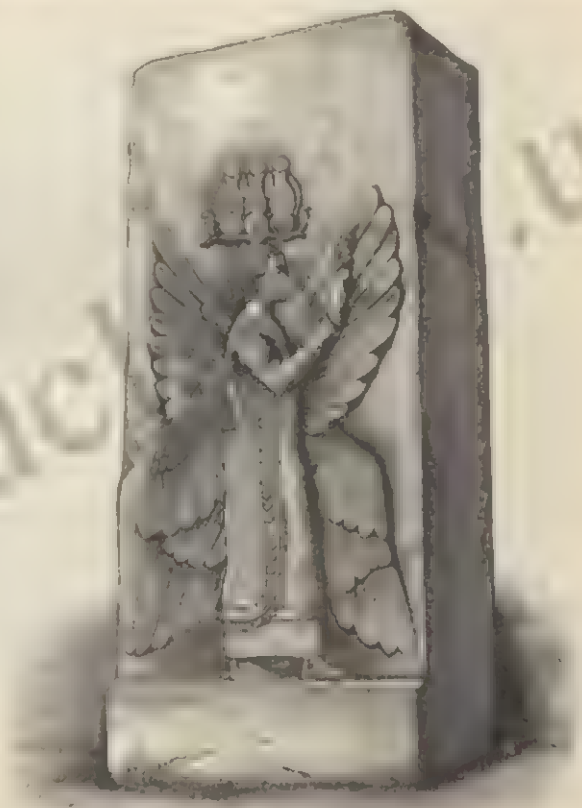
Изъ памятниковъ ваянія, въ Пасаргадахъ заслуживаетъ вниманія главнымъ образомъ каменная плита, сохранившаяся отъ одного небольшого зданія. На ней находится рельефное изображеніе обоготвореннаго Кира (см. рис. на стр. 277). Царь представленъ стоящимъ и повернувшимся вправо. На немъ — узкое, плотно прилегающее къ тѣлу ассирійское одѣяніе безъ всякихъ складокъ, окаймленное тесьмою съ розетками и бахромой. Достойны вниманія египетскіе аммоновы рога въ уменьшенномъ видѣ, придѣланные надъ ушами Кира; поразкаютъ также двѣ пары большихъ крыльевъ, какъ у ассирійскихъ боговъ, за его плечами; своеобразный и головной уборъ египетскихъ боговъ, изваянный надъ его головой. Вѣроятно, это произведеніе было исполнено при сынѣ Кира, Камбизѣ, который долго жилъ въ Египтѣ, и олицетворяетъ собою причисленіе великаго завоевателя къ лику боговъ. Но для этой цѣли у

художника не было въ распоряженіи туземныхъ формулъ, вѣдѣствіе чего онъ держался асирійскихъ и египетскихъ мотивовъ. Въ общемъ, профильное положеніе тѣла передано вполне безупречно; грудь изображена такъ же правильно, какъ и голова, и только громадные крылья кажутся скорѣе парящими сбоку и сзади туловища, чѣмъ органически приросшими къ спинѣ.

2. Искусство при Даріи, Ксеркѣ и ихъ преемникахъ.

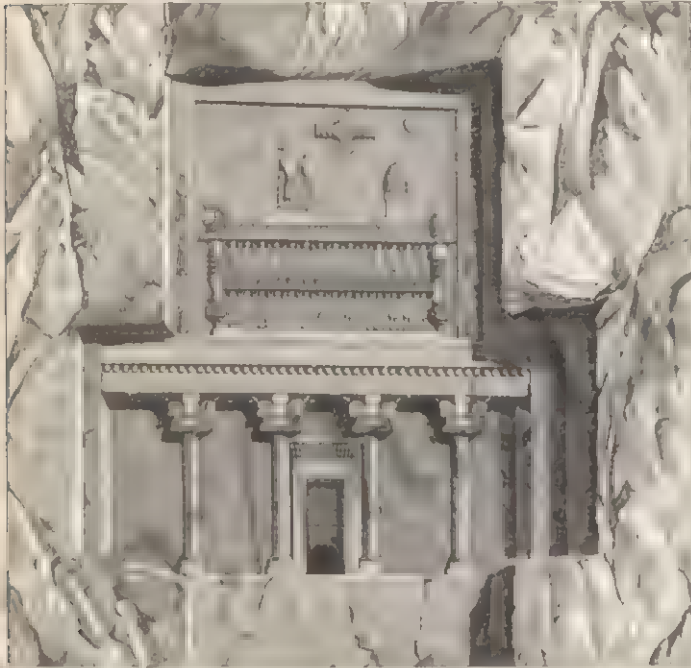
Въ развалинахъ Пасаргадъ имя Кира встрѣчается только въ надписяхъ, въ развалинахъ же Персеполя оно уже совершенно исчезаетъ, но тѣмъ чаще попадаются начертанія именъ Дарія I и Ксеркса I, къ которымъ лишь изрѣдка присоединяются имена позднѣйшихъ царей. Поэтому не подлежитъ никакому сомнѣнію, что развалины Персеполя содержатъ въ себѣ памятники дальнѣйшаго развитія персидскаго искусства при Даріи. Собственно говоря, изъ развалинъ въ окрестностяхъ древняго Персеполя интересны для насъ только дворцовая терраса въ резиденціи (нынѣшній Чинъ-Минарь или Тахъ-и-Джемшидъ) и гробницы въ Накшъ-и-Рустемъ.

Кромѣ упомянутой выше надгробной башни (ср. стр. 276), мы находимъ въ Накшъ-и-Рустемъ лишь фасадныя гробницы въ скалахъ. Къ четыремъ такимъ гробницамъ этой мѣстности (см. рис. на стр. 278) слѣдуетъ прибавить еще три такія же въ скалахъ позади большой террасы въ Персеполи. Древнѣйшая изъ нихъ — гробница Дарія въ Накшъ-и-Рустемъ, признанная такою по находящейся на ней длинной надписи. Большую часть этого памятника занимаетъ покрываніе фасаду дома или дворца. Надъ нимъ, въ особомъ полѣ, помѣщено изображеніе двухъэтажной художественно-исполненной тронной острады, на которой стоитъ царь, молящійся богу свѣта. Фасадъ изображаетъ собою портикъ съ четырьмя колоннахъ, ограниченный съ боковъ стѣнками. Дверь, ведущая



Рельефъ Кира въ Пасаргадахъ. По Дельбарту

внутри гробницы, занимает все пространство между двумя средними колоннами. Над наличникомъ двери, имѣющемъ видъ тройной рамы, находится египетскій язвобчатый, украшенный тройнымъ рядомъ листовъ карнизъ, который играетъ роль украшенія дверей, оконъ и нишъ во всѣхъ персидскихъ зданіяхъ. Колонны состоятъ изъ базы въ видѣ вала, лежащаго на двухъ четырехугольных плитахъ, изъ гладкаго круглаго стержня и изъ знаменитой персидской канители съ головами быковъ въ сѣ простѣишемъ видѣ. На двухъ изваяніяхъ передней части бы-



Царская гробница въ скалѣ близъ Накш-и-Рустема.
По Дельафу.

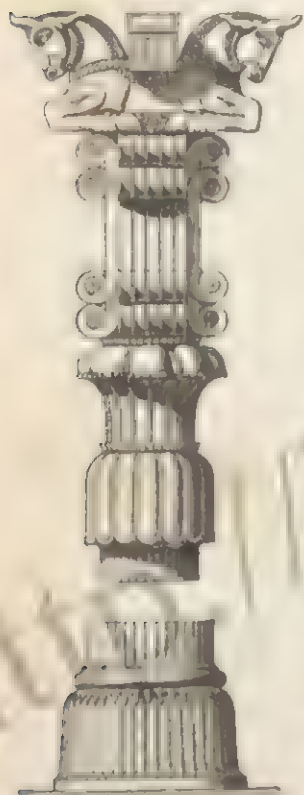
ковъ, обращенныхъ спинами одинъ къ другому, и на сѣдлообразной выемкѣ между ихъ шеями покоится короткая выступающая впередъ **царская балка** съ вычатанной плитой. На ней и на шеяхъ быковъ покоятся верхнія части фасада: архитравъ, состоящій изъ трехъ гладкихъ полосъ, карнизъ съ рядомъ зубцовъ и тянущійся надъ нимъ фризь съ изображеніями идущихъ львовъ. Тронная эстрада верхняго поля, независимо отъ своихъ

архитектурныхъ по шоръ, по сгравирована двумя, расположенными одинъ надъ другимъ, рядами двадцати-восьми человѣческихъ фигуръ въ разнородныхъ одеждахъ, съ поднятыми вверхъ руками. Изъ наличия видно, что эти фигуры суть олицетворенія двадцати-восьми областей персидской монархіи. На эстрадѣ стоитъ царь, въ одеждѣ, образующей множество складокъ, съ тиарой на головѣ, обратившись вправо и молитвенно поднявъ вверхъ правую руку; передъ нимъ — жертвенникъ, на которомъ пылаетъ священный огонь; въ небѣ пылаетъ дискъ солнца, первоисточникъ всякаго свѣта и всякаго огня; еще выше летитъ помѣщенное въ центрѣ священнаго крылатого кольца изображение Ахуры-Мазды (Оромузда), древне-персидскаго бога свѣта, въ видѣ бородатой полуфигуры въ царскомъ одеяніи. Это изображеніе представляетъ собою все, что дошло до насъ отъ религіознаго искусства пер-

совъ. Конструкция описаннаго гробничнаго фаса таковыя весьма отдаленно напоминаеть египетскіе прототипы, какіе мы встрѣчаемъ въ горныхъ усыпальницахъ Бенитассана и въ малоазійскихъ гробницахъ въ скалахъ Пафлагоніи; въ частности же ясно замѣтно пользованіе чуждыми элементами. Даже для персидскихъ канителей о бычачьихъ головахъ указываютъ „аналогіи“ въ египетскомъ и ассирійскомъ искусствахъ; но эти аналогіи отнодь не настолькоъ поразительны, чтобы огнать у персидской колонны съ бычачьими головами ея художественную самостоятельность. Архитравъ, не смотря на отсутствіе вымчающаго карниза, очевидно, внушенъ іоническимъ или вообще болѣе древнимъ образцомъ; на гробныхъ подмосткахъ мы находимъ такіе орнаментныя формы, какъ рядъ такъ называемыхъ овъ, состоящій изъ свѣшивающихся попеременно широкихъ и остроконачныхъ листьевъ, и такъ называемый шнуръ перювъ, состоящій изъ шарообразныхъ элементовъ, попеременно круглыхъ и удлинненныхъ, — формы, которыя впервые пусты въ ходъ греческое искусство, хотя наклонность къ нимъ замѣчается и въ болѣе древнихъ художественныхъ произведеніяхъ. Сюда относятся египетскій желобчатый наддверный карнизъ, ассирійское изображеніе божества на двѣ фигурой царя, ассирійскій общій характеръ всего и вліянія, который относительно передачи складокъ въ духъ архаическаго искусства Греціи, разумѣется, далеко превосходитъ и ассирійскій стиль, и стиль пасаргадскаго изображенія Кира. Уже отсюда явствуетъ, что персидское придворное искусство было первымъ, слѣдовавшимъ по эстетическому направленію, и что дальнѣйшее его развитіе въ этомъ направленіи, вѣроятно, находилось въ зависимости отъ присоединенія Египта къ Персидскому государству послѣдовавшаго тѣмъ временемъ; но при этомъ, если, кромѣ гробницы Дарія, обратить свое вниманіе на шесть другихъ царскихъ гробницъ въ скалахъ, то тогда же опредѣляется и рѣзкая граница, которая была положена этому развитію: эти шесть гробницъ относятся всѣ къ послѣдней эпохѣ, и хотя возвышаясь изъ нихъ 150-ю годами моложе гробница Дарія, однако онѣ похожи на эту послѣднюю и другъ на друга, какъ дѣй канни воды. У большинства изъ нихъ нѣтъ только фриза львовъ на архитравѣ.

Дальнѣйшее развитіе искусства Персид представляютъ дворцы ея позднѣйшихъ царей. Имя великаго Дарія носитъ громадная террасообразная постройка, на которой стояли царскіе дворцы Персеполы. Постройка эта, прилепленная задней стороною къ горѣ и имѣвшая 473 метр. въ ширину и 286 м. въ глубину, образовывала съ грѣхъ сторонъ стѣну, вышиной отъ 10 до 13 метровъ, сложенную изъ камней, хотя и неправильныхъ, но отесанныхъ и хорошо пригнанныхъ одинъ къ другому. На поднираемую эту стѣнную террасу съ сѣверо-западной стороны велеть большая, удобная двойная лѣстница, марши которой сверху расходятся, а внизу симметрически идутъ другъ противъ друга и, наконецъ, снова сходятся. Изъ колоннъ сооруженій на этой террасѣ остались стоящими

только пятнадцать, а отъ остальныхъ сохранились лишь обломки или баша: тутъ же торчатъ, подобно призракамъ, каменные угловые пилестры стѣнъ и многочисленныя обрамленія нишъ, дверей и оконъ, иногда монолитныя, тогда какъ самыя стѣны, сложенныя изъ необожженнаго кирпича, уже давно разсыпались въ прахъ. Персидская колонна, колонна времени Дарія, является здѣсь въ своемъ полномъ, сложномъ составѣ (см. рис. на этой стр.). Колоколообразная база покрыта узкими, свѣшивающимися



Сложная персидская колонна изъ персидскихъ провинцій. По Феландру и Козу.

внизъ листьями, соединяющимися вверху съ пальметтами и дающими ей видъ каннелированной въ вертикальномъ направленіи. Круглый вазъ служить переходомъ отъ базы къ стержню колонны. Этотъ послѣдній покрытъ многочисленными продольными каннелюрами; длина его равняется двѣнадцати и болѣе поперечникамъ. Канитель раздѣляется на три главныхъ части, нижнюю, среднюю и верхнюю. Нижняя часть состоитъ изъ двухъ капителей египетскаго характера, помѣщенныхъ одна на другой: изъ чашевидной (какъ въ Сосебѣ) и изъ колоколообразной (какъ въ Карнакѣ). Нѣкоторые отрицаютъ колоколообразность формы этого нижняго члена капители и видятъ въ немъ ничто иное, какъ свѣшившіеся, т. е. увисшіе, пальмовые листья — форму, которая могла быть замѣтована отъ вѣнца изъ листьевъ эолической капители, сдѣлавшейся извѣстною въ недавнее время и принадлежащей до-греческому искусству Малой Азіи. Средняя часть состоитъ изъ четырехграннаго куска, украшеннаго на каждой грани двумя парами волютъ. Прототипомъ и этой формы могла послужить эолическая канитель. Верхняя часть представляетъ собой описанную выше канитель о бычачьихъ головахъ (см. стр. 278). Очевидно, въ основѣ этого нагроможденія не связанныхъ между собою органически мотивовъ ле-

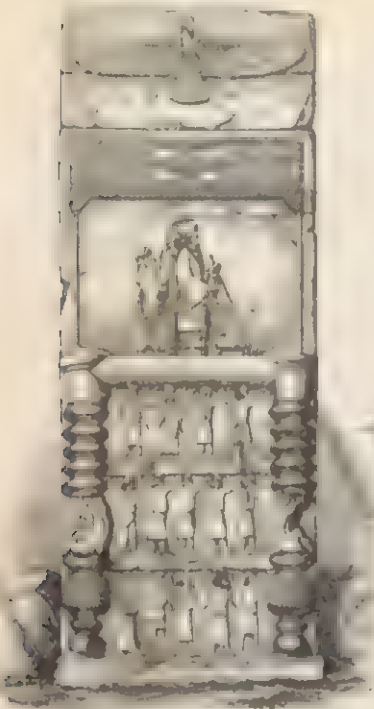
жала потребность болѣе рѣзко расчленивъ чрезвычайно высокія колонны для чего одна канитель съ бычачьими головами оказывалась недостаточною. Но впечатлѣніе этого неорганическаго соединенія форм скрадывается обиліемъ и разнообразіемъ украшеній.

Дворецъ Дарія (жилой) въ Персеполѣ, достроенный, какъ гласитъ нашъ историкъ, лишь Ксерксомъ, былъ прямоугольный въ планѣ, какъ и все персидскіе дворцы. Его квадратная центральная зала имѣла шестнадцать колоннъ, разставленныхъ въ четыре ряда, а портикъ — восемь, въ два ряда. Къ центральной залѣ съ трехъ сторонъ примы-

кали жилые помѣщенія. Передъ портикомъ, обращеннымъ на югъ, лежала открытая терраса, на которую съ двухъ сторонъ вели лѣстницы. Въ двухъ трехугольникахъ, образованныхъ на стѣнахъ этими лѣстницами, было изображено полурельефною работою по льву, вытѣшавшемуся зубами въ спину быка, — типическое символическое украшеніе всѣхъ подобныхъ мѣстъ на лѣстницахъ въ Персеполи. Срединная стѣна между лѣстницами была украшена рядами воиновъ; на боковой оградѣ лѣстницъ, снабженной зубцами, поднимавшимися вверхъ въ видѣ уступовъ, были изображены какъ-бы восходящіе со ступеньки на ступеньку мужи, одѣтые попеременно одинъ въ короткую, другой въ длинную одежду, и несущіе въ рукахъ предназначенныя для царя дары. Отъ самаго дворца уцѣлѣло лишь немного колоннъ, но пристѣнныя пилястры и обрамленія нишъ, дверей и оконъ сохранились довольно хорошо. На нихъ былъ представленъ самъ царь: на одномъ изъ дверныхъ наличниковъ мы видимъ его величественно входящимъ въ эту дверь въ сопровожденіи слуги, который изображенъ въ менѣе крупномъ размѣрѣ; на другой пилястрѣ, царь, представленный спокойнымъ и безстрастнымъ, борется съ крылатымъ единорогомъ, у котораго голова львиная, а когти птичьи; царь лѣвой рукой держитъ чудовище за рогъ, а правой возмаетъ въ него мечъ. Изобразить царя въ опасномъ для него положеніи, по персидскимъ понятіямъ, очевидно, было непочтительно; напротивъ того, стѣновало выразить палядно, при помощи символическаго изображенія, превосходство царя, который можетъ шутя, безъ малѣйшаго напряженія силъ, побѣждать всѣ чудовища въ мірѣ. Прототипами и этихъ изображеній слѣдуетъ считать сцены борьбы эпическихъ героев со львами и быками, встрѣчающіяся на древне-халдейскихъ цилиндрахъ. Вся совокупность рельефовъ разсматриваемаго дворца повторяется съ нѣкоторыми измѣненіями во всѣхъ остальныхъ персидскихъ дворцахъ. Вездѣ на стѣнахъ и брусверахъ лѣстницъ мы встрѣчаемъ воиновъ, оберегающихъ особу царя, и представителей народа, чествующихъ его и подносящихъ ему дары, а внутри дворцовъ видимъ царя шествующимъ или побѣждающимъ чудовища. Все это — соразмѣрно, символично, торжественно. Оживленныхъ сценъ охоты и битвъ, какими ассирійскіе цари украшали стѣны своихъ дворцовъ, здѣсь нигдѣ нѣтъ и слѣда.

Персепольскій дворецъ Дарія для парадныхъ пріемовъ извѣстенъ подъ названіемъ залы о ста колоннахъ. Развалины его содержатъ въ себѣ достаточно данныхъ для того, чтобы мысленно возстановить его вполне. Будучи назначенъ для торжественныхъ случаевъ, онъ не заключалъ въ себѣ никакихъ жилыхъ, побочныхъ помѣщеній. Это была громадная четырехугольная зала 75 метровъ въ длину и ширину, съ потолкомъ, подпертымъ десятию десятками колоннъ вышиною $11\frac{1}{2}$ метр. каждая. Къ этой залѣ съ сѣверной стороны примыкалъ открытый портикъ, въ который вели изъ залы двое дверей:

длиною онъ былъ около 56 метр., а глубиною въ 16 метр. Потолокъ его между боковыми стѣнами подпирался двумя рядами колоннъ, по восьми въ каждомъ. Наружные края его боковыхъ стѣнъ были украшены изваяниями крылатыхъ быковъ съ человѣческой головою, въ характерѣ подобныхъ ассирийскихъ фигуръ. Колонны же принадлежали къ ряду описанныхъ выше роскошнѣйшихъ персидскихъ колоннъ. Стѣны главной залы раздѣлялись на части дверями, пирами и окнами. На дверныхъ наличникахъ найдены въ двухъ мѣстахъ изображенія царя, сидящаго въ своей палаткѣ, на эстрадѣ, подъ охраною парящаго надъ нею Агуры-Мазды, и принимающаго воздаваемыя ему почести (см. рис. на этой стр.).



Царь на тронѣ. Персепольскій рельефъ.
По Фландрену и Косту.

Въ отношеніи стиля, рядомъ съ этими персепольскими рельефами времени Дарія, должно отвести мѣсто рельефному изображенію этого государя, изрубленному на скалѣ по дорогѣ изъ Экбатанъ въ Вавилонъ. Оно находится на высотѣ 50 метр. надъ дорогою и еще издали поражаетъ своею грандіозною величіемъ, въ которой Дарій возвышается о своихъ дѣяніяхъ. Онъ опирается на свой лукъ и попираетъ ногою корчащагося подъ нею плѣнника. Позади царя стоятъ два тѣлохранителя. Къ нему поднимаются новыя тѣлѣнники въ уздахъ. Надъ нимъ паритъ Агура-Мазда въ своемъ крылатомъ кольцѣ.

Во всѣхъ этихъ персидскихъ рельефахъ временъ Дарія замѣтны вообще ассирійскіе стиль и приемы композиціи; персидская недрѣлность обнаруживается въ постоянномъ повтореніи однихъ и тѣхъ же,

разъ навсегда принятыхъ мотивовъ и въ неподвижности изображенныхъ фигуръ, которыя сами по себѣ и были бы способны къ движенію; вѣяніе же греческой свободы чувствуется въ лучшемъ пониманіи условій рельефа, въ обилии складокъ, хотя и намѣченныхъ, по старинному, схематически, и въ большей чистотѣ и мягкости линіи мускуловъ, причемъ однако локони волосъ на головахъ все еще выдѣляются, какъ прежде, однообразно и грубо.

Ксерксъ построилъ для себя на южной сторонѣ главной террасы Персеполья, обращенной къ прохладному сѣверу, жилой дворецъ, значительно превосходящій своими размѣрами дворецъ Дарія. Въ квадратной по плану центральной залѣ этого зданія было, вмѣсто 16 колоннъ, тридцать шесть, а въ портикѣ, вмѣсто 8, двѣнадцать. Нѣко-



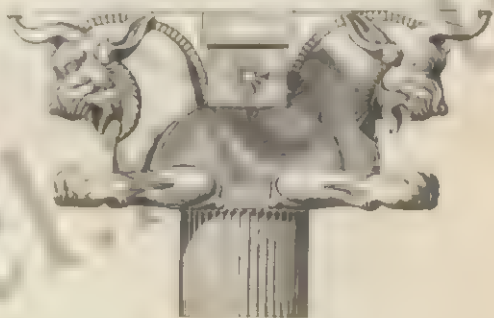
Исторія искусства. I.

Т-ва „Прогрѣсъ“ въ Спб.

Ксеркова зала въ Персеполѣ.
По реставраціи Шиндл.

торая перемѣна художественнаго вкуса замѣтна въ скульптурныхъ произведенияхъ, украшавшихъ этотъ дворецъ. Правда, царь и въ немъ является подъ зѣитикомъ, который терзаетъ нать его готовую идущій за нимъ слуга, но битвъ царя съ чудовищами уже нѣтъ, а вмѣсто нихъ появляется изображеніе красивыхъ, безбородыхъ, молодыхъ слугъ, несущихъ ковры, сосуды, корзины; безъ сомнѣнія, это — признакъ смятенія нравовъ; болѣе мягкимъ становится и стиль рельефа: формы его дѣлаются болѣе округлы, легки и гладки.

Затѣмъ, наибольшее развитіе искусства мы найдемъ въ парадномъ дворцѣ Ксеркса, особенно если вмѣстѣ съ Перро, Шинье и др., въ виду полнаго отсутствія остатковъ стѣнъ, дверныхъ и оконныхъ частей, которыя сохранились бы, притѣмъ къ замеченно, что этотъ дворецъ, служившій блестящимъ украшеніемъ Персеполя, совсѣмъ не былъ обнесенъ стѣнами, а состоялъ исключительно изъ крытыхъ сверху и открытыхъ по бокамъ портиковъ съ колоннами. Двери въ жилыхъ дворцахъ закрывались створками, но входы дворца о ста колоннахъ, какъ видно по ихъ наличникамъ, только занавѣшивались. Ксерксъ пошелъ еще дальше — косякомъ устранилъ окружающія стѣны (см. приложенный рис. на отдѣльныхъ листахъ: „Ксерксова зала въ Персеполи“).



Капитель съ единорогами, въ Ксерксовой залѣ въ Персеполи. По Перро и Шинье.

Два пара стѣнницъ, одна впереди другой, ведутъ на сѣверную сторону дворцовой террасы; первая пара стѣнницъ, раздѣленная одна отъ другой широкою площадкою, примыкаютъ непосредственно къ стѣнѣ террасы; вторая, передняя пара, имѣющая болѣе узкую площадку, устроена такъ, что эта площадка приходится противъ середины площадки первой пары. На террасѣ, передъ квадратной въ планѣ залой съ шестью рядами колоннъ, по шести въ каждомъ находится стоящій отдѣльно отъ нея портикъ о двѣнадцати колоннахъ, разставленныхъ въ два ряда. Два портика, каждый также о 12-ти колоннахъ, вьются въ такомъ же разстояніи по бокамъ главнаго зала. Всѣ колонны вышиною приблизительно въ 14¹/₂ метр. и разставлены въ разстояніи 9-ти метр. одна отъ другой, считая отъ оси до оси. Такимъ образомъ, все это сооруженіе своею вышинею и шириною значительно превосходитъ Дарсону залу о ста колоннахъ. Стремленіе къ разнообразію и новизнѣ о парализируется въ немъ частію возвращеніемъ къ стариннѣ. Капители колоннъ центральной залы и передняго портика имѣютъ полную, многосложную форму перевернутыхъ канителий; въ остальныхъ частяхъ дворца колонны, будучи канителированны, возмращаются къ простой формѣ канителий съ бычачьими передами, какия мы видимъ въ гробничныхъ фасадахъ. При этомъ въ

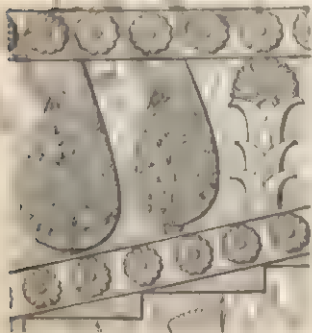
восточномъ портикѣ мы находимъ дѣйствительное нововведеніе, а именно встрѣчающіеся только тутъ капители съ передами единороговъ, противуположныхъ впередъ свои львинія лапы (см. рис. на стр. 283). Съ другой стороны, надо замѣтить, что колонны центральнаго зданія возираются къ трехоставнымъ базамъ гробничныхъ фасадовъ, между тѣмъ какъ передній и оба боковые портики сохраняютъ болѣе новую персидскую форму базы — колоколообразную.



Даривши, несущіе дары. Персепольскій рельефъ. По Фландрену и Косту.

Болѣе широкая передняя стѣна первой пары лѣстницъ, шедшей позади второй, была расчленена вертикальными полосами на три поля, занятія изображениями людей и звѣрей, длинными веренищами направляющихся къ среднѣй стѣнѣ — придворные, воины и слуги царя, его колесницы и кони; справа — послы провинцій со своими дарами, плодами и звѣрами. Попытка уразнообразить представленное обнаруживается въ томъ, что идущія фигуры кое-гдѣ оборачиваются назадъ (см. верхн. рис. на этой стр.); стремленіе къ разнообразію видно также и въ изображеніи звѣрей — верблюдовъ, зебу, лошадей, барановъ, ведомыхъ людьми; потребность въ большемъ богатствѣ формъ проявляется въ рисункѣ деревьевъ, которыми прерываются ряды звѣрей и людей; изъ деревьевъ, изображены лишь кинарисы и пальмы; при грубости общаго очертанія кинарисовъ, ихъ вѣтви и плоды до

нѣкоторой степени естественны, но пальмы имѣютъ видъ прямо сконструированныхъ съ египетскаго „дерева пальметтъ“: двѣтопныя чашечки съ завитками, причемъ изъ верхней распускается пальметта, какъ-бы умышленно-условно обозначающъ собою стволъ пальмы, а та фигура, которая собственно только такъ называется пальметтой, играетъ здѣсь роль пальмовой верхушки (см. нижн. рис. на этой стр.). Ландшафтныхъ фоновъ, какіе нерѣдко встрѣчаются въ египетскомъ и асси-



Кинарисы и пальмы. Персепольскій рельефъ. По Фландрену и Косту.

ирующаго здѣсь роль пальмовой верхушки (см. нижн. рис. на этой стр.). Ландшафтныхъ фоновъ, какіе нерѣдко встрѣчаются въ египетскомъ и асси-

рифекомъ искусствахъ, въ персидскомъ при дворномъ искусствѣ нѣтъ и слѣда.

Сооруженія Ксеркса на персепольской террасѣ завершаются пропилеями, обращенными своею узкой стороною къ главной лестницѣ террасы, а длинной — къ лестницѣ, ведущей къ парадному двору этого царя. Такимъ образомъ, содержа въ себѣ проходы въ обоихъ направленіяхъ, пропилеи служили для входа и на террасу, и въ постройки Ксеркса; они состояли изъ архитрава, покоившагося на четырехъ массивныхъ пристѣнныхъ столбахъ и на четырехъ колоннахъ; проходы въ длинной сторонѣ находились между этими парами колоннъ, а въ узкой — между пристѣнными столбами, по бокамъ которыхъ стояло по крылатому быку съ человѣческой головою извѣстнаго уже намъ ассирійскаго типа.

Прочія постройки на персепольской террасѣ, изъ которыхъ на самой поздней находится надпись Артаксеркса-Оха (362—339 до Р. Х.), менѣе значительны и для насъ менѣе поучительны. Существенно новыми формами не могутъ похвастаться также и персидскіе дворцы въ Экбатанѣ и Сузѣ. Каменные колонны, открытыя при раскопкахъ Дьёлафуа, начатыя Даріемъ и законченныя Артаксерксомъ Мнемонъ парадный дворецъ въ Сузѣ, остатками котораго можно любоваться въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ (см. рис. на этой стр.), представляютъ избытокъ формъ, распространенныхъ въ другихъ памятни-



Капиталъ изъ Дьёлафуа. См. стр. 114, 115.
грав. III

кахъ вполне развитаго персидскаго искусства. Ничто новое мы находимъ здѣсь во фризахъ, сложенныхъ изъ цѣльныхъ гладурованныхъ цилиндрическихъ плитъ. Наиболѣе сохранившіеся куски этихъ фризовъ сложены и исполнены съ большимъ искусствомъ; они также красуются въ Луврѣ. Существовавшая при самомъ входѣ въ месопотамскую равнину. То обстоятельство, что здѣсь, какъ и въ Вавилонѣ, кирпичъ служилъ матеріаломъ для исполненія нѣкоторыхъ частей каменной пластины, слѣдуетъ считать не столько свидѣтельствомъ дальнѣйшаго развитія персидскаго искусства при Артаксеркѣ Мнемонѣ, сколько явленіемъ, зависѣющимъ отъ географическихъ условій. Наиболѣе замѣнителенъ фризъ съ изображеніемъ царскихъ лучниковъ (см. исполненный въ краскахъ рисунокъ на от-

дбальномъ листѣ: „Фризъ съ фигурами стрѣльцовъ въ Сузѣ“ и фризь со львами, хранящійся въ Дуврѣ (см. рис. на этой стр.). Гдѣ собственно помѣщались эти фризы — не совсемъ выяснено; однако фризь со львами, отличающійся тонкостью въ отдѣлкѣ даже жмѣ на головахъ, во всякомъ случаѣ украшалъ собою высокую часть зданія. Что касается до фриза съ лучниками, то надо замѣтить, что ни у одного изъ нихъ не сохранилось головы и вѣроятно воспроизведе ны въ новѣ по масштабу соловья на каменныхъ рельефахъ Персеполи. Однообразность фигуръ въ обоихъ фризахъ поразительна; она станетъ для насъ понятна, если мы вспомнимъ, что эти рельефы исполнены посредствомъ оттиска глины въ одну и ту же форму.



Фризъ съ фигурами стрѣльцовъ изъ Сузы. Съ фотографии

розетокъ и ромбовъ. Краски ограничиваются бѣлой, черной, коричневой и желтой, если не считать синевато-зеленой, преобладающей въ фонѣ. Красной краски не встрѣчается. Въ каймахъ вокругъ этихъ картинъ, такъ же, какъ и на другихъ обломкахъ подобныхъ кафельныхъ произведеній искусства Сузы, мы встрѣчаемъ всю орнаментикку Персеи, какъ-будто перечень всѣхъ ея мотивовъ: уступчатые зубцы, отчасти со стрѣльчатыми углубленіями внутри, полосы трехугольниковъ, тесьмы съ розетками, ассирийскіе ряды пальметтъ, связанныхъ между собой непрерывными дугообразными лентами, и рядомъ съ тѣмъ различныя варіанціи мотивовъ пальметты и пальмового дерева (см. рис. на стр. 287). И въ этой области персидское придворное искусство не создало ничего новаго.

О такъ называемомъ мелкомъ искусствѣ Персеи сообщать почти нечего. Бронзовыя фигурки были найдены только въ области Сузы. Хранящаяся въ Дуврѣ статуэтка мужчины, обвивающаго лѣвой рукой

Девять фигуръ лучниковъ, сложенные изъ обломковъ фриза, всею опираются обшивку руками на концы; луки закинута у нихъ за плечо, и у каждаго висѣтъ колчанъ за спиной. Въ одеждѣ, вмѣстѣ съ уже извѣстнымъ намъ изображеніемъ складокъ, мы видимъ узоры, состоящіе попеременно изъ



Фризъ съ фотурани ступенъ въ въ (1887).

большую, сидящую воить него собаку, при довольно расчленившем исполненіи имѣть вообще скорѣе персидскій, чѣмъ вавилонскій характеръ. Персидскія цилиндрическія печати похожи на ассирійскія и персидско представляютъ болѣе оживленныя охотничьи и военныя сцены и болѣе реалистичныя пальмы, чѣмъ тѣ, какія мы встрѣчаемъ въ крупныхъ произведеніяхъ персидскаго искусства. Одна изъ цилиндрическихъ печатей Дарія находится въ Британскомъ музеѣ. Здѣсь слѣдуетъ предположить участіе вавилонскихъ мастеровъ, точно такъ же, какъ въ крупныхъ произведеніяхъ персидской пластики — участіе мидянскихъ. Такъ какъ у персидскаго вліянія не было сколько-нибудь виднаго прошлаго, то, принимая въ соображеніе его техническое совершенство, трудно думать, чтобы оно восдѣлывалось самими персами. Не даромъ мы имѣемъ свѣдѣнія о разныхъ греческихъ художникахъ, работавшихъ при дворѣ персидскихъ царей, и отнюдь не нелепимо, чтобы они до такой степени подлаживались къ желаніямъ своихъ заказчиковъ даже и въ отношеніи общаго стиля своихъ работъ, что сохраняли лишь тѣ греческіе черты и приемы, которые съ разу бросаются въ глаза въ пластикѣ персидскихъ рельефовъ. Очевидно, эта пластика относится къ болѣе поздней, свободной и менѣе суровой порѣ, чѣмъ древне-египетское и древне-ассирійское искусство; конечно, въ ней иногда ощущается временное соприкосновеніе съ египетскимъ искусствомъ эпохи его наибольшаго блеска, но нигдѣ она не привлекаетъ къ себѣ нашего вниманія какимъ-либо самообытнымъ мотивомъ, самобытною мыслью, народною чертою, — нигдѣ не замѣчается въ ней перехода къ свободѣ и зрѣлости современнаго ей греческаго искусства. Пластика персовъ неизмѣнно оставалась самымъ придворнымъ и самымъ искусственнымъ искусствомъ древняго міра.



Сузскія пальметты и пальмы.
из Даріуса.

Отѣнка персидской архитектуры не столь неблагоприятна. Распознавать, откуда она заимствовала большинство своихъ отдѣльныхъ мотивовъ, — не трудно; но во всей своей общности зданіе персидскихъ дворцовъ представляется въ значительной степени дѣйствительно мѣстнымъ, своеобразно-прекраснымъ продуктомъ. Пространныя террасы, служащія основаніемъ зданій, удобныя двойныя лѣстницы съ рамами, цѣлыя дѣла колоннъ, состоящихъ изъ нѣсколькихъ частей и богато ornamentированныхъ, цвѣтныя арки и потолочныя балки сдѣлались въ одно красивое цѣлое. Не только между частями колоннъ, но и въ отѣлкѣ дверей и оконъ существовала строгая пропорціональность, основанная, какъ доказалъ Дебартуа, на опредѣленныхъ численныхъ отношеніяхъ (ширина относится къ вышнѣ, какъ 1 къ 2, 2 къ 3, 2 къ

5), которые впервые соблюдаются здѣсь и въ Греціи. Конечно, персидской архитектурѣ временъ Ахеменидовъ не было суждено оказать продуктивнаго вліянія на европейское искусство, которое быстро приобрѣло бы міровое значеніе; но для дальняго Востока чудныя сооруженія Персеполи были, такъ сказать, свѣточами болѣе чистаго міра искусствъ. Мы увидимъ далѣе, что начатки буддійскаго искусства Индіи проникнуты персидскимъ вѣяніемъ.

<http://ucl.kiev.ua/>

Третья книга.

Греческое искусство.

I Греческое искусство до персидских войнъ.

1. Введение. Греческое искусство до исторіи художниковъ (900—575 гг. до Р. X.).

Искусство ионійской долины и Месопотаміи существовало уже тысячи лѣтъ, когда греческое искусство только-что начало становиться на собственные ноги, чтобы, достигнувъ въ своемъ быстромъ, побѣдоносномъ шествіи до необычайной высоты, завоевать собою Европу, Африку и Азію. Съ тѣхъ поръ спора протекли тысячелѣтія, и греческое искусство, не смотря на средневѣковое междоусобице и на стремленіе новаго времени сбросить съ себя его оковы, все еще пользуется извѣстнымъ рода преобладаніемъ; это видно при взглядѣ на повѣнныя великолѣпныя постройки всего міра, все еще обильно заимствующія свои формы изъ греческихъ орденовъ; это доказываютъ и программы обученія въ нашихъ художественныхъ школахъ, въ которыхъ теперь, какъ и раньше, срисовываютъ и воспроизводятъ греческія статуи; это проникло въ наше сознаніе на нашей родинѣ, гдѣ на каждомъ шагу встрѣчаются орнаментныя формы, прямо или косвенно заимствованныя у Греціи.

„Правда, свобода и красота“ — вотъ тѣ оспариваемыя только хмурой теоріей понятія, которыя навѣриваются намъ на языкъ, тогда насъ спрашиваютъ, какимъ именно свойствамъ своимъ обязано греческое искусство тѣмъ, что оно — господствующее въ мірѣ. Искусству грековъ первому удалось достигнуть полной правды въ изображеніи природы. Оно впервые, путемъ продолжительной борьбы, воспитало въ себѣ умѣнье не только передавать человѣческій образъ во всей чистотѣ его соотношеній, со всеми тонкостями поверхности его тѣла, во всей жизненности всѣхъ естественныхъ ему поворотовъ и движеній, но и изображать внутренняго человѣка со всеми ощущеніями, выражающимися въ его тѣлодвиженіяхъ и отражающимися въ лирію его физиономіи: греческое искусство постепенно научило насъ видѣть въ обширныхъ связяхъ изо-

браженіяхъ не божье, какъ отрывки отъ всего міра явленій, передающіе ихъ приблизительно вѣрно; ему впервые удалось, шагъ за шагомъ, вложить въ изображенія своихъ боговъ и героев столько внутренней правды и столько убѣдительности, что эти изображенія принуждаютъ зрителя къ ихъ почитанію и къ самоощущенію. Греческое искусство впервые добилося также полной свободы въ своихъ твореніяхъ, не только въ смыслѣ свободнаго изображенія всѣхъ тѣлесныхъ и душевныхъ движеній, но и въ смыслѣ независимости этого изображенія отъ всѣхъ прочихъ духовныхъ силъ и отъ сообщенныхъ міровъ искусствъ, оказывавшихъ на него влияние въ эпоху его младенчества. Въ пору своего расцвѣта, ни одно искусство никогда не бывало до такой степени національнымъ, какъ греческое. Оно отражало одну лишь греческую природу и притомъ такъ, какъ ее видѣлъ греческій глазъ; греческій же глазъ привыкъ олицетворять все, что онъ видѣлъ. Олицетворялись и греческіе боги, и греческіе дѣла, горы, источники, потоки и моря, олицетворялись небесныя явленія, солнце, луна и звѣзды, и города грековъ, наконецъ, даже ихъ добродѣтели и пороки (антропоморфизмъ). Своимъ вѣчнымъ значеніемъ греческое искусство въ значительной степени обязано этой свободной челоуѣчности. Красота же греческаго искусства состоитъ несомнѣнно въ его правдѣ и свободѣ; кромѣ того, какъ и всякая художественная красота, она заключается въ полномъ согласіи формы съ содержаніемъ; вмѣстѣ съ тѣмъ, относительно формы, красота заключается и въ законосообразности, которой греческій художникъ, тамъ, гдѣ это необходимо, подчинялъ и самую свободу. Все, что было только говорено о власти искусства возсоздавать творенія природы въ духѣ природы, но съ устраненіемъ случайностей, которыя въ частностяхъ отклоняють ее въ сторону, — все это прежде всего мы находимъ въ искусствѣ грековъ. Некоторые изъ ихъ собственныхъ изреченій гласятъ о томъ. Въ свои лучшие времена, времена полной самостоятельности, частные образы, которые это искусство представляло, незамѣтно сдѣлались въ его рукахъ типами, превратились въ образцовыя фигуры всего міра людей, героев и боговъ, изъ котораго были взяты. Чтобы достигнуть высшей челоуѣческой красоты, греческіе художники уже съ раннихъ поръ стали заниматься опредѣленіемъ обусловливающихъ красоту численныхъ отношеній между отдѣльными частями тѣла. Въ измѣненіи этихъ отношеній прежде всего выражались перемены вкуса какъ отдѣльныхъ художниковъ, такъ и отдѣльныхъ эпохъ. Конечно, многие изъ величайшихъ художниковъ во все времена творили на основаніи лишь собственнаго наблюденія то, что мы могли потомъ вычислить въ ихъ созданіяхъ; но тотъ фактъ, что мы могли произвести такое вычисленіе, служило доказательствомъ законосообразности принятыхъ греками соотношеній. При всемъ томъ, въ предѣлахъ этой законосообразности царилъ свобода и мягкость. Даже греческіе архитекторы — а у скульпторовъ это само собою понятно — любили отнимать у со-

отношений ихъ общность чрезъ незначительныя отклоненія отъ геометрической правильности и этихъ способомъ иногда едва замѣтно сообщать своимъ произведеніямъ видъ органическаго цѣлаго. Разумѣется, для изображенія красоты душевной, говорящею отъ сердца къ сердцу, не было никакихъ формулъ; но греческое искусство, въ одушевленіи своихъ произведеній внутреннею жизнью, превзошло все, что было создано болѣе древними народами и прежними временами: въ наиболѣе зрѣлыхъ сознаніяхъ греческаго искусства форма и содержаніе соединены между собою совершенно.

Идеализмъ и реализмъ, стиль и природа сливаются въ греческомъ искусствѣ въ одно неразрывное цѣлое. Въ области его задачи стоятъ рядомъ, попоныя другъ друга, идеальныи фантастическій міръ и міръ историческій или міръ настоящаго и действительности. Художественная фантазія грековъ тѣснѣйшимъ образомъ связана съ ихъ поэзіею. Поэмы Гомера и Гезиода, впервые созданныя для грековъ цѣло съ его богами и землю съ ея героями, перешли въ пластическимъ искусствамъ ихъ главный матеріалъ въ ясной, какъ кристаллъ, формѣ. Въ отношеніи созданія образовъ, въ Греціи пошла цѣла впередъ изъ разительныхъ искусствъ. Точно также и греческая трагедія выступила на поприще изображенія высшихъ духовныхъ возбужденій въ то время, какъ живопись и скульптура грековъ стремились къ достиженію высшей свободы въ передачѣ душевныхъ ощущеній и страстей.

Греческое искусство воспринимаетъ действительность, каково прежде всего явилось, выросло непосредственно изъ связей, объединявшихъ аттическія племена со времени учрежденія олимпійскихъ игръ. Въ связяхъ въ бѣгѣ, скачкахъ, борьбѣ, испытывалась физическая сила и ловкость грековъ. Побѣдители оджили высшія почести. По всей Греціи возникли гимназіи — учрежденія для упражненія въ силѣ и ловкости, гдѣ молодые люди, развившись до ната, подготовили себя къ торжественнымъ играмъ. Чрезъ это греки возжи гдѣ до высшаго совершенства въ смелѣ соразмѣрности членомъ, и греческіе художники рано получили возможность изучать мужское тѣло со всѣхъ сторонъ и во всѣхъ движеніяхъ. Статуи, которыя воздвигались въ честь побѣдителей, были ближайшимъ и наиболѣе непосредственнымъ показателемъ вліянія тѣлесныхъ упражненій на достиженіе греческимъ искусствомъ высшаго совершенства при изображеніи нагого человѣческаго тѣла.

Наконецъ, въ исторіи греческаго искусства художники впервые выступаютъ на передній планъ. Въ большихъ монархіяхъ Востока и Югаличность отдельныхъ гражданъ терялась въ громадной массѣ подданныхъ; поэтому въ исторіи искусства этихъ монархій не упоминается о тѣхъ или другихъ художникахъ. Напротивъ того, въ небольшихъ государствахъ Греціи, географическая раздробленность которой не благоприятствовала ихъ сліянію въ одно обширное цѣлое, на развалинахъ

Древняго монархизма выросла гражданская независимость отдельной личности. Уже во времена тирановъ, въ VI-мъ вѣкѣ до Р. Х., въ Греціи появляются первые исторически-извѣстные художники; вмѣстѣ съ развитіемъ гражданской свободы увеличилось число именъ художниковъ и ихъ значеніе. Вскорѣ явились мастера, имена которыхъ потомство называетъ съ благоговѣніемъ. И какъ ни постепенно и ни органически шло развитіе греческаго искусства, причемъ ни одинъ художникъ не перывалъ рѣзко связи своей съ традиціями, а стоя на почвѣ произведеній старинны, совершенствовался въ исполненіи частныхъ, послѣдовательныя ступени развитія искусства связаны съ именами опредѣленныхъ мастеровъ, а самое развитіе шло впередъ безостановочно и неудержимо.

Вслѣдствіе этого въ исторіи греческаго искусства, рядомъ съ исторіей художественныхъ памятниковъ получаетъ мѣсто и письменная, главнымъ образомъ литературная, отчасти и передаваемая надписями, исторія художниковъ. Но такъ какъ лишь немногіе изъ памятниковъ греческаго искусства снабжены надписями съ именами мастеровъ, и такъ какъ лишь ничтожное число этихъ памятниковъ можетъ, на основаніи несомнѣнныхъ источниковъ, быть признано подлинными произведеніями знаменитыхъ мастеровъ, то исторія художниковъ привнесла въ исторію греческаго искусства только какъ отдѣлъ литературныхъ источниковъ для исторіи памятниковъ искусства, которые говорятъ сами за себя, — исторію, на которую можно смотрѣть, какъ на почти самостоятельную отрасль знанія. Представить связь между исторіей греческихъ художниковъ и сохранившимися памятниками греческаго искусства составляетъ одну изъ главныхъ задачъ художественной археологіи. Винкельманъ, отецъ исторіи греческаго искусства, выустившій главный свой трудъ въ Дрезденѣ въ 1764 г., основывался въ этомъ трудѣ на изученіи памятниковъ, хотя и не былъ знакомъ почти ни съ однимъ изъ оригинальныхъ греческихъ произведеній, сдѣлавшихся доступными для насъ уже позже. Винкельманъ категорически заявляетъ, что своей задачей онъ вовсе не считаетъ провѣрку и исправленіе исторіи греческихъ художниковъ. Спустя почти сто лѣтъ послѣ него, Генрихъ Бруннъ, главный трудъ котораго появился въ 1857—1859 гг., снова взялъ за точку отправленія исторію греческихъ художниковъ, причемъ, собравъ всѣ предшествовавшія работы по этому предмету, помножилъ ихъ длиннымъ рядомъ сохранившихся произведеній, которыя прямо или косвенно приписать опредѣленнымъ мастерамъ или школамъ. Прошло еще одно поколѣніе, и Адольфъ Фуртвенглеръ, главный трудъ котораго изданъ въ 1893 г., основывался опять-таки на произведеніяхъ древне-греческаго искусства и ихъ копіяхъ, число которыхъ тѣмъ временемъ возросло въ совершенно неожиданной степени, считать себя уже подвизавшимся въ этомъ дѣлѣ достаточно для того, чтобы приписать каждое изъ античныхъ произведеній, сохранившихся въ оригиналь или

въ концѣ, тому или другому изъ извѣстныхъ художниковъ и поставить его въ связь съ опредѣленными его созданіями, упоминаемыми въ литературныхъ источникахъ. Такимъ образомъ онъ считалъ возможнымъ въ скоромъ времени поставить „на мѣсто прежней блѣдной и тощей картины, совершенно иную, гораздо болѣе богатую красками картину исторіи греческаго искусства.“ То обстоятельство, что Фуртвенбергъ заходитъ иной разъ черезчуръ далеко, приписывая сохранившіеся произведенія извѣстнымъ художникамъ, не мѣшаетъ намъ признавать, что его выводы значительно обогатили исторіографію греческаго искусства.

Между тѣмъ какъ вообще изслѣдованіе исторіи греческихъ художниковъ, послѣ появленія труда Бруна, положили ея основаніе, установило сравнительно немногое новыхъ точекъ зрѣнія, количество греческихъ памятниковъ, и именно количество оригинальныхъ, разрослось немнѣжно. Считаемо излишнимъ возвращаться къ раскопкамъ въ Троѣ и въ областяхъ микенской культуры; но необходимо упомянуть напр. о нѣмецкихъ раскопкахъ въ древнемъ укрѣпленномъ городѣ Олимпіи, предпринятыхъ подъ руководствомъ Курциуса и Адлера въ 1875—81 гг., о нѣмецкихъ раскопкахъ Конца и Гуманна въ 1878—86 гг. въ акрополѣ Пергама, столицы Атталидовъ, въ Малой Азіи, о еще незаконченныхъ французскихъ раскопкахъ на Делосѣ, островѣ Анодона, и въ Дельфахъ, городѣ, ставшемъ изъ ордуловъ древности, наконецъ, о раскопкахъ, произведенныхъ греческимъ археологическимъ обществомъ въ афинскомъ акрополѣ и въ Элевзисѣ; кромѣ этихъ работъ, велись и нѣкоторыя другія. Богатую добычу обнѣщаютъ также современныя намъ нѣмецкія раскопки на Пріенѣ и въ Милетѣ. Со времени всѣхъ этихъ раскопокъ, вызвавшихъ къ новой жизни массу оригинальныхъ произведеній, покоившихся въ мертвенномъ снѣ въ продолженіе полуторы тысячи лѣтъ, исторія греческаго искусства совершенно преобразилась.

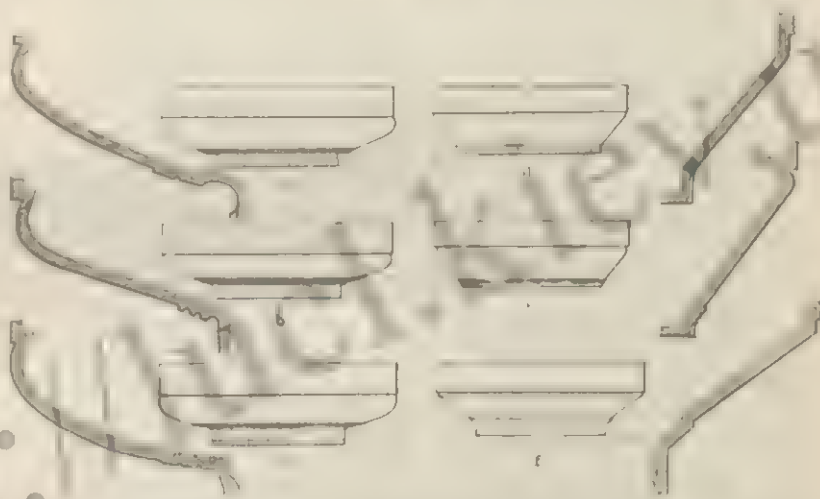
Около конца втораго тысячелѣтія до нашей эры, въ области, занятой вполнѣ дѣтви греками, происходили передвиженія народовъ и переселенія племенъ, вслѣдствіе чего на мѣстахъ пелопоннскихъ или ахейскихъ микенскихъ раскопокъ явились элліицы. Одни за другими явились на сцену эоійцы, іонійцы и доріи элліицкаго корня. Элліицы заняли сѣверную часть западнаго берега Малой Азіи и сѣбдіе съ нимъ острова, особенно Лесбосъ. Іонійцы, вышедшіе вѣроятно изъ Аоніи, заняли среднюю часть западнаго берега Малой Азіи, на которомъ основали большіе города Милетъ, Эфесъ, Колофонъ, Клазомены и др., а также среднюю группу острововъ Эгейскаго моря, каковы Наксосъ, Делосъ, Паросъ, Хиосъ и Самосъ. Ионіицы, доріи, послѣ своихъ странствованій, явившихся подъ названіемъ переселенія доріи около 1100 г. до Р. Хл, завладѣли Пелопоннесомъ и заняли южную часть западнаго берега съ Кипромъ и Галикарнассомъ, а также южные острова, каковы: Кіосъ и Критъ, Милосъ и Оира, Косъ и Родосъ. Слѣдуетъ еще нѣсколько сто-

дѣтѣй, возникли греческія колонны на берегахъ Сициліи и Южной Італіи, павѣстныя вѣстѣ дѣтви подѣ общимъ наименованіемъ Великой Эллады. Въ IX-мъ столѣтіи до нашей эры возникли поэмы Гомера. Начиная съ VIII-го столѣтія (776 г. до Р. X.) ведется эллинское лѣтоисчисленіе по олимпійскимъ играмъ. Съ начала VII-го столѣтія распространяется вліяніе пифійскаго оракула въ Дельфахъ, проникающее всюду, гдѣ только звучитъ эллинскій языкъ, и даже еще дальше, вплоть до Фригіи и Лидіи, откуда цари посылають свои дары «тому дну земли». Исторія греческаго искусства начинается ошакъ, если не принимать въ разсчетъ баснословныхъ именъ, а также древнѣйшихъ изъ надписей на вазахъ, лишь съ VI-го вѣка до Р. X. Но уже съ VII-го вѣка можно до нѣкоторой степени прослѣдить развитіе греческаго искусства по сохранившимся памятникамъ различнаго рода, а нѣкоторые виды художественныхъ произведеній, въ особенности расписные глиняные сосуды, уводить насъ еще на нѣсколько столѣтій назадъ.

Исторія греческой архитектуры, благодаря раскопкамъ, произведеннымъ въ послѣднія двадцать лѣтъ, совершенно измѣнилась. Теперь передовые изслѣдователи, каковы Дерифельтъ, Роберъ, Перро и Шинье, взяли изъ которыхъ такъ ужьчно свѣтъ воедино Ноакъ, производятъ греческій храмъ прямо отъ метарона — запя мужчинъ у микенцевъ и троянцевъ (ср. стр. 240). Трѣны и столы для яствъ (жертвенники, алтари), воздвигавшіеся незы (намъ), лишь воображаемымъ богамъ, были предшественниками храмовъ. Только послѣ того, какъ греческія героическія поэмы закончили изработку образовъ боговъ, ощутилась потребность строить для нихъ жилища, подобныя человѣческимъ. Священный алтарь, на которомъ возжигался жертвенный огонь, помѣщается въ этихъ зданій, на дворъ. Священный дворъ (temenos, peribolos) былъ обнесенъ стѣной, которая спереди иногда прерывалась монументальными воротами (prylon). Собственно храмъ имѣлъ назначеніе служить лишь жилищемъ для божества, кровомъ надъ его трономъ. Вначалѣ греческіе храмы, подобно уже описаннымъ нами «микенскимъ» акрополіямъ, строились только изъ необожженныхъ кирпичей и дерева, и покрытіе ихъ состояло изъ плоской глиняной настилки по горизонтальнымъ балкамъ. Главный покой метарона превратился въ продольную залу храма, въ цѣлу, собственно жилище божества. Портикъ (pronaos), закрытый съ боковъ, спереди же открывавшійся наружу двумя колоннами помѣщенными между продолженіями продольныхъ стѣнъ цѣлы (антами), былъ усвоенъ храмами и обыкновенно устраивался также съ задней ихъ стороны и въ этомъ случаѣ назывался опистодомомъ (opisthodomos). Но благочестіе и художественное чутье древнихъ эллиновъ не довольствовались такимъ чрезууръ простымъ преобразованіемъ въ храмъ жилища земныхъ владетелей. Для того, чтобы устроить для боговъ празднично-украшенные пріемы, греческіе аодне окружали храмъ въ антахъ со всѣхъ его четырехъ сторонъ открытой галереей съ колоннадой, и таковыми-и закон-

ченный „перинтерическій“ храмъ (peripteros) воздвигали на платформѣ или нѣсколькихъ ступеняхъ съ цѣлью вознести его надъ земнымъ прахомъ. Господствующее нынѣ научное воззрѣніе отрицаетъ, что храмъ въ антикахъ предшествовалъ перинтерическому, но намъ это кажется вполне естественнымъ. Лишь подъ конецъ развитія формы храма его плоская кровля превратилась въ двускатную, которая, быть можетъ, уже давно употреблялась въ частныхъ постройкахъ Греціи, точно такъ же, какъ и Малон Аліи (ср. стр. 268). Никогда фронтоны надъ короткими сторонами зданія почти всегда были обращены одинъ къ востоку, другой къ западу. Надо признать доказаннымъ, что крыша храмовъ, какъ и ихъ колонны, даже въ законченномъ видѣ перинтерическаго храма, сначала были деревянныя, хотя и обложенныя кирпичемъ и обожженой глиной.

Частныя, намъ вѣдомыя происшедшія въ греческомъ храмоздательствѣ, легче всего прослѣдить въ дорическомъ стилѣ. Триглифный

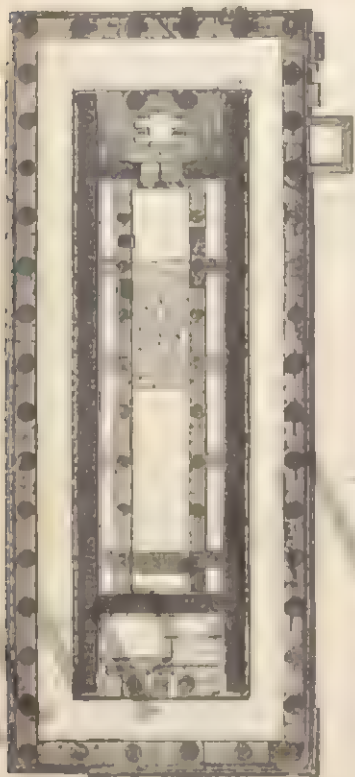


Развитіе кантелъ колоннъ Герсона, въ Олимпіи (въ постепенномъ порядкѣ отъ а до б). По Дерпфольду въ сочиненіи Курціуса и Адлера „Olympia“.

фризъ, первообразомъ котораго, по всей вѣроятности, былъ описанный выше тиринскій расчлененный алебастровый фризъ (ср. стр. 241), съ развитіемъ окружающей колоннады перешелъ съ антовъ на антабментъ этой последней и распространился на все четыре ея стороны. Вместе съ тѣмъ, микенская колонна превратилась въ деревянную дорическую. Четырехугольная плита надъ кантелю (абакъ) удержалась. Круглый валь превратился въ скошенный снизу „хинъ“. Желобъ подъ нимъ, украшенный вѣнкомъ изъ стоячихъ, вверху отгибающихся листьевъ, въ эпоху развитаго дорическаго стиля еще долго сохранять свои очертанія и свои украшения (см. рис. на стр. 298). Но колонны, сдѣлавшіяся болѣе толстыми и состоявшія изъ цѣлыхъ древесныхъ стволовъ, соответственно своему натуральному характеру стали суживаться въ направленіи снизу вверхъ, а не сверху внизъ, какъ въ микенскомъ искусствѣ. Деревянные колонны постепенно уступали мѣсто каменнымъ, каннелированнымъ. Что въ этомъ случаѣ образомъ для греческихъ зодчихъ служили египетскія

„протодорическія каменныя колонны“ (ср. стр. 160), ученье столь же часто утверждали, какъ и отрицали; но вообще это представится не повѣртливымъ, если примемъ во вниманіе, что именно въ разсматриваемую эпоху Египетъ началъ вступать въ сношенія съ греками.

Полагають, что въ Герзонѣ, храмъ Геры въ Олимпіи, мы обладаемъ доказательствомъ того, что весь этотъ процессъ развитія шелъ именно такимъ путемъ. Какъ бы то ни было, это святилище Геры, вышней не-



Планъ Герзона, въ Олимпіи
по Дерригелю

бесной богини, считается древнѣйшимъ изъ греческихъ храмовъ, отъ котораго сохранились вполне согласующіеся между собою остатки (см. рис. на этой стр.). Его сооруженіе вполне основательно относить дальше, чѣмъ къ седьмому вѣку до Р. Х. Окружающая его колоннада, въ противоположность позднѣйшимъ храмамъ, стоящимъ на трехступенчатомъ основаніи, возвышается на основаніи лишь одной ступени. Въ ней было по шести колоннъ въ короткихъ сторонахъ и по шестнадцати въ длинныхъ. Она была такой значительной длины, какая поздѣе не часто повторялась. Нѣкоторыя изъ колоннъ, сдѣланныхъ изъ мергелеваго известняка (poros), — монолитныя, большинство же ихъ сложено изъ кусковъ; на одной изъ нихъ еще 16-ть, но на большей части уже по 20-ти каннелюръ. Въ капителяхъ выказывается весь ходъ развитія дорической капители. У болѣе древнихъ, подъ весьма выпуклымъ эхиномъ еще имѣется желобъ; но онъ вскорѣ исчезаетъ, а эхинъ постепенно принимаетъ почти прямоугольный пр. филь (рис. на стр. 295, фиг. a—f). Замѣчено, что деревянныя

колонны первоначальныхъ храмовъ съ седьмого столѣтія стали мало-по-малу замѣняться каменными. Дѣйствительно, Павзаній, извѣстный греческій путешественникъ II-го вѣка до Р. Х., лучшимъ ископаемымъ котораго надо считать Вильгельма Гурнигга, сообщаетъ, что еще въ его время одна изъ колоннъ задняго портика Герзона была деревянная. Внутренность этого зданія представляетъ весьма поучительный примѣръ того, какъ изъ боковыхъ каннелъ храма развито его раздѣленіе на три корабли, причемъ стѣны этихъ каннелъ, служившія также и для поддержки потолка, спускались, какъ только замѣчалось, что концевыхъ колоннъ, когда онѣ были круглыя, совершенно достаточно для опоры потолочныхъ балокъ. Потѣ этого, длинная зала оказалась раз-

дѣленной двумя рядами колоннъ, по восьми въ каждомъ, на широкое среднее пространство и на двѣ узкія боковыя галереи. Первоначально плоская глиняная крыша была въ VII-мъ вѣкѣ замѣнена двускатной крышей изъ кирпичныхъ плитъ съ фронтонными придатками (акротеріями) изъ обожженной глины. Относительно происхожденія этихъ акротеріевъ фронтона еще недавно Бенндорфъ произвелъ любопытныя изслѣдованія, подтвержденные потомъ и продолженныя Тремъ. Акротеріи надо считать отдѣлкою круглыхъ переднихъ концовъ цилиндрическихъ деревянныхъ балокъ,

которые, будучи видны снаружи, проходили вдоль вершины малоазійскихъ деревянныхъ домовъ. Круглая форма древнѣйшихъ фронтонныхъ акротеріевъ объясняется такимъ образомъ сама собою. Среди остатковъ терракотовыхъ архитектурныхъ частей сакмидскаго Герона также найденъ дискообразный придаatokъ крыши.



Антабментъ храма С въ Селиврутъ. Съ фотографіи

Своимъ техническимъ исполненіемъ и своеобразной окраскою эти терракоты напоминаютъ древнѣйшіе микенскіе глиняные сосуды. Узоръ, уже нѣсколько углубленный, иллюминированъ бѣлою, желтою и фиолетовою красками по матовому полированному черному или темнокрасному фону. Встрѣчается пластически-грубо выполненный круглый столбъ съ розетками. Плоскіе орнаменты состоятъ изъ кружковъ, чешуекъ, шахматныхъ и зубчатыхъ узоровъ. Проскальзываютъ также восточныя плетенки изъ лентъ и волнообразныя полосы. Однако растительныхъ формъ еще не встрѣчается.

Въ общемъ вышнемъ видѣ законченнаго дорическаго каменнаго храма, въ какомъ мы встрѣчаемъ его въ началѣ VI-го вѣка до Р. Х., особенно въ древнѣйшихъ и южно-итальянскихъ храмахъ, бро-



История искусства 1

Базлика и храмъ Посейдона въ Пестумъ. Справа, вдали — храмъ Цереры.

Рисунокъ О. Шугица съ фотографіи.

Т. 90 „Просвѣщеніе“ въ С.-П.

тальная поверхность, т. наз. *селезникъ*, снабжена, соответственно каждому тригону и каждой метонѣ, рядомъ четырехугольных, продолговатыхъ пластинокъ (*mutuli, viae*), усаженныхъ камнями. Карнизъ завершается по досою слегка изогнутого профиля. Подобные карнизы, но безъ пластинокъ съ камнями, окаймляютъ фронтоны. По краю карниза (*simae*), за которымъ собиралась дождевая вода, были разсажены львиные головы, черезъ открытыя пасти которыхъ она могла выливаться. Акротерии, увѣнчивавшіе собою вершину и углы фронтона, перько имѣли форму змѣрей, пельвио-скихъ фигуръ или сосудовъ. Крайняя черепица кирпичной крыши здания съ длинныхъ его сторонъ обыкновенно имѣли видъ пальметъ. Но главнымъ украшеніемъ наружности храмовъ служили скульптурныя произведенія, помѣщенные какъ на метонахъ, такъ и на фронтонахъ. Монументальная скульптура Греціи увѣковѣчила свою славу преимущественно исполненіемъ фронтоновыхъ группъ для храмовъ и другихъ зданий.

Новѣйшія изслѣдованія доказали, что красивому впечатлѣнію вышности дорическаго храма въ значительной степени способствовала обильная, но изящная раскраска. Законченный греческій каменный храмъ представлялся очень расцвѣченнымъ. Зданіе вообще было чисто цвѣта, но отдѣльныя его части получали полную окраску, обыкновенно въ красный или синий цвѣтъ. Новѣйшія раскопки, однако, не подтвердили предположенія, будто эхинъ и абакъ дорическихъ капителей были всею раскрашены. Но криволинейная часть карниза и прямые брусья архатрава уже въ раннюю эпоху получали цвѣтныя украшенія, одни въ видѣ вѣнка изъ широкихъ свѣтлѣющихъ листьевъ (смъ рисъ на стр. 306, фиг. а), другія въ видѣ ленточнаго меандра, простого или извилистаго. Тригифы были обыкновенно темносиняго цвѣта, а метоны оставались бѣлыми, или окрашивались въ своей плоскости. Но окраска всюду служила не для сглаживанія формъ, а, напротивъ того, для придаванія имъ большей рельефности. Свѣтлѣющимъ листьямъ выражалась обремененность ихъ тѣмъ, что лежитъ надъ ними. Выступающіе брусья украшались вѣнками пальметъ (такоем.) скульптурной работы, или написанными краской.

Внутренность большого, главнаго храма обыкновенно сохраняла свое раздѣленіе на три корабли, съ которымъ мы уже познакомились при описаніи олимпійскаго Герона. Каменный потолокъ, раздѣленный на четырехугольныя углубленныя поля (потолокъ съ кассетами, съ калимматіями), съ золотыми звѣздами въ срединѣ каждаго такого поля, выкрашеннаго въ голубой цвѣтъ, скрывать за собой деревянныя кровельныя стропила. Мнѣніе, будто большинство значительныхъ храмовъ получало свѣтъ черезъ отверстіе въ крышѣ, со времени изслѣдованій Дерффельда и изысканій Дурма, считается несостоятельнымъ. Тѣмъ видно изъ замѣтокъ Витрувія, древне-римскаго зодчаго и писателя, „гипеоральныя“ храмы, съ открытымъ, свѣтлымъ пространствомъ внутри, составили лишь рядъ исключеній. Почти во всеѣ извѣстныя и прославленные грече-

скіе храмы свѣтъ проникалъ единственно черезъ ихъ монументальныя входныя двери; при яркомъ южномъ солнцѣ, этого отверстія было достаточно для освѣщенія **внутренности храма.**

Но главная прелесть архитектуры греческихъ храмовъ заключалась не во внутренности, а во внѣшности этихъ зданій. Эллинское обиталище божества производило впечатлѣніе не внутреннею, а наружною своею стороною. Все въ этой послѣдней было геометрически соразмѣрно, и этимъ въ особенности отличался дорическій храмъ. Но здѣсь, въ наружности такого храма, лучше всего можно прослѣдить, какъ смягчалась эта строго-геометрическая соразмѣрность и допускались легкія отклоненія отъ нея, производившія впечатлѣніе органической жизни. Сюда относится замѣна прямыхъ линий нѣскольکو изогнутыми; сюда относятся также „курватыры“, т. е. небольшія утолщенія на горизонтальныхъ сакахъ дорическихъ храмовъ; сюда же относится припухлость (enflasis) и утолщеніе стержней колоннъ, легкій наклонъ наружныхъ колоннъ внутри, суженіе промежутковъ между угловыми колоннами и неуровненность въ построении триклифевъ, которыми отмѣчалась ось каждой колонны и каждый протѣкъ между колоннами, и которые дѣйствительно, въ совершенно равномъ дорическомъ стилѣ, на крайнихъ концахъ фриза какъ-бы сдвигаются съ осей колонны въ уголъ. Общая форма дорическаго храма такъ гармонично закончена, что еще Беттинхеръ въ своей „Тектоникѣ эллиновъ“, трутъ, нѣкогда знаменитомъ, а теперь устарѣвшемъ, объясненіи происхожденіе деталей этой формы не на основаніи исторіи ихъ развитія, указывающей всюду на ихъ происхожденіе отъ деревянныхъ построекъ, а на основаніи теоріи и идеальнаго воплощенія абстрактныхъ конструктивныхъ и статическихъ законовъ. Остается, однако, несомнѣннымъ, что законченный дорическій храмъ представляетъ въ своей архитектурѣ строгое соблюденіе конструктивныхъ законовъ въкнсти и ея подпоръ, и въ своихъ отдельныхъ формахъ выражаетъ эти законы самымъ яснымъ образомъ. Остается несомнѣннымъ также и то, что стремленіе устраивать ихія жилища бо-говъ подъ кровлями, опирающимися на колонны, привело къ полному, несовершеннѣйшему развитію построекъ съ колоннами и фронтонами. Но прежде всего остается истиной, что это художественное творчество, откуда бы оно ни заимствовало отдельные архитектурные элементы, было истинно самостоятельнымъ проявленіемъ греческаго гения. Во всемъ мірѣ нѣтъ архитектурнаго произведенія, которое было бы подобно дорическому храму. Какъ цѣлое сооруженіе, оно не имѣетъ предшественниковъ себѣ, и это сооруженіе во всей совокупности своихъ частей было такъ поразительно, что искусство челоуѣчества твердо удержало его до нашихъ дней.

Въ Южной Італіи и Сициліи сохранились остатки древнѣйшихъ греческихъ храмовъ, болѣе значительные, чѣмъ въ самой Элладѣ, метрополіи этихъ колоній. Въ Пестумѣ и Джирдженти (Агратачѣ) эти остатки

еще держатся; въ Селинунтѣ, Сиракузахъ и другихъ мѣстахъ, какъ известно, они уже повалились на землю. Подробное научное изслѣдованіе, которому подвергнута ихъ недавно Кольдевей и Пухштейнъ, проливаетъ съ разныхъ сторонъ новый свѣтъ на исторію развитія греческаго храма. Дорическіе храмы этой части западной или Великой Греціи, постройка которыхъ, какъ бы то ни было, относится къ началу VI-го столѣтія, въ свое время производили вообще впечатлѣніе строгости, даже нѣкоторой тяжеловѣсности. Въ нихъ имѣется передній портикъ (pronaos), но задній портикъ (opisthodomos) еще отсутствуетъ. Угловые колонны еще не сближены. Тѣсно разставленныя, приземистыя колонны имѣютъ большую приплюсность на стержнѣ (entasis). Низкая канитель сильно выдается впередъ. Желобъ съ вѣнкомъ изъ листьевъ подъ канителью является ея постоянной принадлежностью. Триглифный фризъ нѣсколько уже, чѣмъ архитравъ. Фронтонъ сравнительно высокъ. Центральный храмъ въ Селинунтѣ (такъ называемый храмъ С) построенъ въ началѣ шестого столѣтія; колонны его — монолитныя и имѣютъ по 16 каннелюръ. Въ окружающей его галерей было по 6 колоннъ на узкихъ сторонахъ, и по 17 на длинныхъ, такъ что онъ былъ еще болѣе вытянутъ въ длину, нежели храмъ Геры въ Олимпіи. Портикъ его еще былъ замкнутъ передней стѣной, но за рядъ колоннъ передъ нимъ былъ двойной. Его антаблементъ, выставленный въ палермскомъ музеѣ, изображенъ у насъ на рисункѣ, на стр. 297. Нѣсколько позже сооруженъ сѣверный селинунтскій храмъ (такъ называемый храмъ D). У него по 6 колоннъ въ короткихъ сторонахъ и по 13 въ длинныхъ, такъ что мы находимъ здѣсь уже нормальное численное отношеніе. Портикъ этого храма ограниченъ съ боковъ не антами, а тремя четвертями колоннъ. Колонны портика имѣютъ по 16, а колонны окружающей галереи уже по 20 каннелюръ. „Метаронъ“ Деметры въ Гаджертъ, близъ Селинунта, въ которомъ, вмѣстѣ съ особенно древними формами карниза, мы находимъ въ этомъ послѣднемъ намекъ на египетскій желобъ, любовно-тенъ по открытому положенію всего святилища съ окружающими его дворъ стѣнами, со входными воротами и съ алтаремъ. Древнѣйшій храмъ Пестума (см. ог. члв. табл. при этой стр.), такъ называемая базилика, имѣетъ $9 \cdot 18$ колоннъ; соответственно нечетному числу колоннъ своей передней стороны онъ раздѣленъ внутри центральнымъ рядомъ колоннъ на двѣ части. Немного позже выстроенъ такъ называемый храмъ Деметры въ Пестумѣ; его колонны, числомъ $6 \cdot 13$, украшены уже 24 каннелюрами. Его портикъ, находящійся внутри окружной галереи, лишь на половину огороженъ съ боковъ стѣнами (и antia), а передняя его половина состоитъ изъ трехъ свободно стоящихъ колоннъ (prostylos). Если эти оба храма сооружены действительно лишь въ половинѣ VI-го вѣка до Р. X., то стиль ихъ все-таки соответствуетъ стилю построекъ, господствовавшему на Востокѣ въ началѣ этого вѣка.

Затѣмъ, въ число древнѣйшихъ дорическихъ храмовъ подобнаго

рота принадлежать храмъ въ Тарентѣ, святилище Зевса въ Сиракузахъ, храмъ Аполлона на островѣ Оргигин, близъ этого города, и храмъ священнаго колодца въ Карпаго, на остр. Корфу. Но и въ Аѳинахъ недавно открыты остатки древнѣйшихъ городскихъ храмовъ. Раньше позднѣйшаго дорическаго храма, великолѣпнаго Парѳенона Перикла, въ аѳинскомъ акрополѣ существовало не меньше трехъ храмовъ, посвященныхъ Панаѳеи-Аѳинѣ: одинъ, извѣстный поэтѣ персидскихъ



Часть храма въ коринфскомъ храмѣ. Съ фотографіи.
(Collection Merlin.)

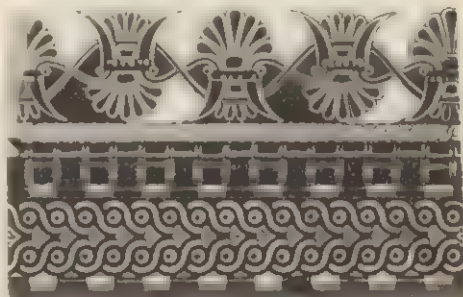
войнъ на томъ же самомъ мѣстѣ, гдѣ красуется Парѳенонъ, и два, выстроенныхъ доперсидскихъ войнъ вблизи отъ того пункта, на которомъ впоследствии находился Фроуфейонъ. Остатки древнѣйшаго изъ этихъ древнихъ храмовъ были открыты и сложены вмѣстѣ. Они относятся также къ началу VI-го вѣка.

Къ древнѣйшимъ дорическимъ храмамъ прежде причисляли, а Дурмъ причисляетъ и теперь, храмъ въ Ассосѣ, на эолійскомъ берегу Малой Азіи. На его колоннахъ — отъ 16 до 18 каннелюръ. На брусочкахъ подъ три-

гифами и на мутулахъ нѣтъ каннелъ. На архитравѣ, вопреки обычаю, находится скульптурныя украшенія. Судя по стилю этихъ украшеній, къ которымъ мы еще вернемся, они должны быть болѣе поздняго происхожденія. Самымъ древнимъ изъ сохранившихся дорическихъ храмовъ прежде считали храмъ въ Коринфѣ, вновь изслѣдованный Дёрпфельдомъ около десяти лѣтъ тому назадъ. Безъ сомнѣнія, онъ принадлежитъ глубокой древности, какъ о томъ можно заключить потому, что въ его окружной галерей 6 × 15 колоннъ, равно какъ и по ихъ гязелювѣснымъ стержнямъ о двѣдцати каннелюрахъ и по сильно выдающимся впередъ канителямъ, еще лишеннымъ желобчатой шени (см. рис. на этой стр.).

Сокровищницы въ Олимпии знакомятъ насъ съ родомъ построекъ,

очень важнымъ для исторіи искусства. Аддеръ называетъ ихъ «архитектоническими дарами», посвященными высшему божеству. Ихъ портики съ фронтономъ, поддерживаемымъ колоннами, показываютъ, что фронтоны и колоннады не составляли въ Греціи исключительной принадлежности храмовъ. Но уже одно расположеніе этихъ построекъ съ сѣвера на югъ, а не съ запада на востокъ, резко отличаетъ ихъ отъ храмовъ. Сооружавшія ихъ государства заказывали изготовленіе ихъ частей изъ туземнаго камня у себя дома и затѣмъ отправляли ихъ въ Олімпію, гдѣ изъ нихъ и складывали зданія. Древнегреческая сокровищница въ Олімпіи, сокровищница сицилійскаго города Гелы, относится къ началу VI-го вѣка. Она получила въ исторіи строительнаго искусства важное значеніе, такъ какъ по этому сооруженію было впервые признано, что въ древне-дорическомъ стилѣ карнизы фронтона и боковыхъ сторонъ зданія перѣдко бывали облицованы расцвѣченной терракотой.



Терракотовый карнизъ храма Св. Со-
уды в Олимпіи. II. Дорическій

Раскрашиваніе этихъ терракотъ въ храмахъ шло съ начала VI-го вѣка до некоторой степени параллельно съ украшеніемъ глиняныхъ сосудовъ. Терракотовыя украшения вышеупомянутаго древнегреческаго храма въ Селінтѣ, какъ и дорическія вазы, расписаны прочными красною и черною лаковыми красками по блѣдному фону глины (см. верхній рис. на этой стр.). На ряду съ линейными орнаментами и простыми и двойными плетенками, здѣсь уже появляются орнаменты на мотивы растительнаго царства. Вънокъ изъ свѣшивающихся листьевъ на верхней полосѣ карниза еще по-дорически полу-угловато геометризированъ. Но пальметты въ мѣстахъ сопряженія двойныхъ плетенекъ уже имѣютъ такую же форму, какъ и на митосскихъ глиняныхъ вазахъ: соединенные ряды, состоящие попеременно изъ пальметтъ и распустившихся цвѣтковъ лотоса, которыми увѣнчана верхняя полоса карниза, имѣютъ восточныя формы, обогащенные эллипсисомъ чувствомъ стилистичности. Меандры, плетенки, розетки и пальметты — главныя составныя части терракотовыхъ карнизовъ сокровищницы Гелы въ Олімпіи (см. нижній рис. на этой стр.). Въ одномъ изъ позднѣйшихъ храмовъ Селінтита, на терракотовомъ карнизѣ, между меандровою лентой и ря-



Терракотовый карнизъ сокровищницы
Гелы въ Олимпіи. III. Дорическій

дами лотосовъ и пальметтъ, находится шнуръ перловъ (астрегаль) почти въ ионическомъ вкусѣ (см. верхній рис. на этой стр.).

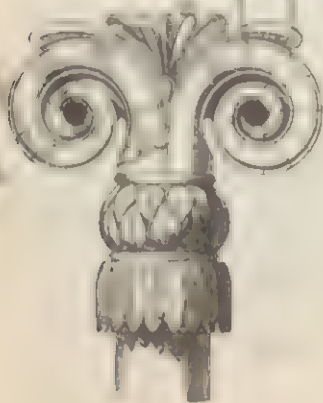
Кромѣ доріанъ, главными вѣтвями эллинской народности были, какъ извѣстно, эолійцы и іонійцы. Поэтому вмѣстѣ съ дорическимъ стилемъ тотчасъ же возникли эолическій и іоническій стили. Коринфскій же орденъ, напротивъ того, принадлежитъ болѣе поздней ступени развитія.



Терракотовый карнизъ одного изъ пещинныхъ святилищъ храма Аполлона въ Доридѣ.

Эолическій стиль лишь недавно установленъ изслѣдованіями Кольдевей на древне-эолической почвѣ. По всей вѣроятности, онъ процвѣтаетъ на ряду съ дорическимъ и іоническимъ стилями лишь въ теченіе короткаго періода времени. Уже въ VI-мъ столѣтіи онъ совершенно угасъ. Подлинніе писатели не знаютъ его и не упоминаютъ о немъ.

Его право на историческое значеніе находится въ тѣсной зависимости отъ того, правильно или неправильно сообщитъ Кольдевей обломки капителей, найденные имъ въ 1889 г. въ мѣстности древняго города Неандрии, въ троянской области, и въ Колумдато, на Лесбосѣ. Пока мы не видимъ, однако, никакихъ основаній присоединиться къ мнѣнію тѣхъ, которые сомнѣваются въ существованіи этого стиля.



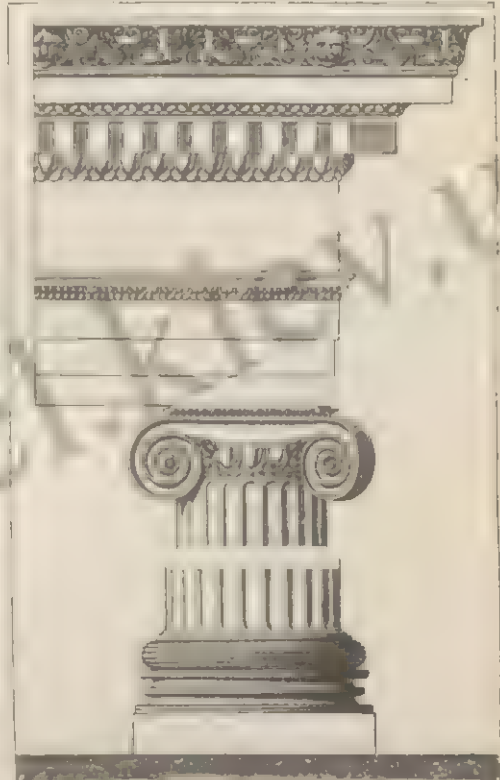
Лесбійская капитель, изъ Неандрии. Изъ Кольдевей.

Храмъ въ Неандріи слѣдуетъ отнести къ VII-му столѣтію. Онъ состоялъ изъ целлы, окруженной единственно стѣнами и помѣщавшейся на высокомъ основаніи. Целла, какъ и въ такъ называемой базиликѣ Пестума, шедшимъ по ея срединѣ рядомъ колоннъ была раздѣлена на двѣ части. Микенскій образецъ такого устройства достаточно извѣстенъ: это — такъ называемый „храмъ“ въ шестомъ микенскомъ городѣ троянскаго холма въ Гиссарликѣ. Характерная особенность стиля выражается въ капителяхъ колоннъ, стержни которыхъ тонки, гладки, круглы и поднимаются прямо изъ пола, безъ базъ. Эти капители нѣсколько различаются одна отъ другой, и въ нихъ явственно различаются три составныя части: низу — свободно свѣшивающійся листенный вѣнецъ, въ срединѣ — очень выпуклый валь, украшенный также листьями, иверху — двѣ большія волны, образуемыя не одною, горизонтально лежащею лентою, какъ въ іоническомъ стилѣ, а поставленныя рядомъ, вертикально (см. ниже).

Эти капители нѣсколько различаются одна отъ другой, и въ нихъ явственно различаются три составныя части: низу — свободно свѣшивающійся листенный вѣнецъ, въ срединѣ — очень выпуклый валь, украшенный также листьями, иверху — двѣ большія волны, образуемыя не одною, горизонтально лежащею лентою, какъ въ іоническомъ стилѣ, а поставленныя рядомъ, вертикально (см. ниже).

рис. на стр. 304). Лиственный вѣнецъ и вѣвь, по нашему мнѣнiю, являются здѣсь лишь какъ старыя составныя части микенской канители. Но вѣнецъ изъ листьевъ не соединяется съ желобкомъ, а какъ въ персидскомъ стилѣ составляетъ особую часть канители. Раньше мы уже видѣли, что происхожденiе волюты, какъ вѣвчающей части колонны, слѣдуетъ искать въ такъ называемомъ египетскомъ пальметтномъ деревѣ, и что первообразъ его можно найти на расписанныхъ египетскихъ колоннахъ (ср. стр. 170 и отд. табл. рис. при стр. 135, фиг. ж, з, и). Намъ уже извѣстно также, что канители съ волютами были въ ходу въ Вавилонѣ и Ассирiи (ср. стр. 207, 210 и 211). Но мы считаемъ несправедливымъ указывать, какъ это принято, какъ на ближайшiй первообразъ эолической и ионической канителей съ волютами, на канитель небольшого, вѣроятно гиттискаго, храма, который несетъ въ рукахъ жрецъ на рельефѣ въ Боггасъ-кѣн (ср. стр. 265).

Вѣроятно также въ VII-мъ столѣтiи образовался ионическiй стиль, распространенiе котораго даже въ древности не ограничивалось ионической Малой Азiей и ионическими островами Эгейскаго моря, но который, очевидно, былъ въ ней и на нѣхъ у себя дома и раньше всего достигъ своеобразнаго блеска. Ионическiй храмъ того же происхожденiя, какъ и дорическiй. По своимъ основнымъ чертамъ онъ совершенно походить на дорическiй. Колѣсико дорическiй храмъ произошло отъ микенскаго мегарона, какъ справедливо указываетъ на то Ноакъ, то отсюда же произошло и ионическiй. Разница лишь въ томъ, что на малоазiйской почвѣ мысль скорѣе обращается къ Троѣ микенской эпохи, нежели къ самымъ Микенамъ. Дѣйствительно, въ шестомъ городѣ Гиссарлика впервые были открыты настоящiй базисъ колонны, а самостоятельный базисъ составляетъ характерную особенность, которою ионическая колонна отличается отъ дорической. Къ сожалѣнiю, для истории развитiя ионическаго стили не достаетъ вещественныхъ доказательствъ, подобныхъ тѣмъ, какія сохранились для дорическаго стили въ олимпийскомъ храмѣ Геры, а для эолическаго — въ храмѣ въ Песидрiи. Если древнѣйшее



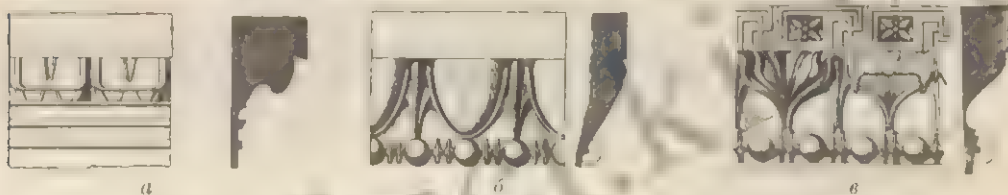
Колонна и антаблементъ ионическаго храма въ Песидрiи. II. 1888—1894.

изъ известныхъ намъ іоническихъ храмовъ, каковы напр. храмъ Геры на Самосѣ, первый храмъ Артемиды въ Эфесѣ и храмъ Аполлона въ Дидимѣ, близъ Милета, были сооружены не позже нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ дорическихъ храмовъ то, въ противоположность этимъ послѣднимъ, строители которыхъ неизвѣстны, они принадлежать уже эпохѣ исторіи художниковъ. Поэтому мы должны теперь рассмотретьъ уклоненія іоническаго стиля отъ дорическаго и составить себѣ представленіе о нормальномъ іоническомъ храмѣ съ его отдѣльными частями (см. рис. на стр. 305).

Іоническая колонна — выше и стройнѣе дорической; она начинается многосоставнымъ подножіемъ (базою), существенныя части котораго — описывающее его выкружки и покрытый желобками валь (trigchilus и torus). Иногда колонна поконится, кромѣ того, на четырехъ угольной плитѣ (плитѣ), служащей переходомъ отъ прямолинейныхъ очертаній фундамента зданія къ округлости стержня. Этотъ послѣдній покрытъ въ вертикальномъ направленіи отдѣленными, одна отъ другой каннелюрами, изъ которыхъ каждая окаймляется вверху и внизу закругленіемъ. Шейки у кантелей нѣтъ, за исключеніемъ относящихся къ аттическому стилю. Подъ кантелю, на мѣстѣ дорической опояски, стержень колонны окруженъ пинуромъ перловъ (astragalus). Этотъ пинуръ, который можно прослѣдить вплоть до египетскаго искусства, въ своемъ исполнѣ развитомъ видѣ составляетъ особенность іоническаго стиля. Кантель состоитъ болѣею частью изъ эхиноподобнаго киматія (кума, приплюснutoй подушки), украшеннаго рельефными свѣшивающимися листьями, попеременно тупоконечными и остроконечными, полосой янць (полосою овъ), Сверху, на мѣстѣ „сѣдлообразной колоды“ древнихъ передне-азійскихъ и толпиковъ, лежитъ, спускившись своею серединою нѣсколько внизъ, масса, имѣющая видъ длинной тонкой подушки, оба конца которой свѣшиваются на передней и задней сторонахъ кантели и закручиваются въ видѣ болышихъ спиралей (волонъ). Но иногда, именно, въ древнѣйшихъ азійскихъ кантеляхъ, между киматіемъ, украшеннымъ кольцомъ изъ листьевъ (кольцомъ изъ овъ), и волонъ находится еще круглая подушка. Поэтому нѣтъ ничего невозможнаго въ томъ, что киматій, украшенный листьями, развится не изъ вала, подобно дорическому эхину, а изъ украшеннаго листовидныхъ вѣнкомъ желоба микенской кантели. Въ такомъ случаѣ было бы совершенно естественно, если бы, какъ это и предполагаютъ Ноакъ и Пухштейнъ, изъ обоихъ элементовъ микенской кантели валикъ сохранился, за немногими исключеніями, только въ дорическомъ, а листовидный вѣнокъ только въ іоническомъ стиляхъ. История развитія іонической кантели, ясно изложенная Пухштейномъ, выказывается тѣмъ же образомъ въ различіи способа соединенія волонъ съ киматіемъ, или съ валомъ, или же съ тѣмъ и другимъ. Болѣе древній восточный типъ — кантель съ валомъ и киматіемъ, болѣе древній западный кантель безъ вала. Средину между этими типами занимаютъ древне-аттические

капители, вполнѣдствіи облагороженныя Мезикломъ, въ которыхъ надъ киматіемъ, вмѣсто вала, имѣется другая приставка. Но позднѣйшія іоническія капители Малой Азіи снова представляютъ нормальный типъ, съ киматіемъ безъ вала (см. рис. на стр. 305).

Такъ какъ особенности капители съ волютами бросаются въ глаза вообще при разсматриваніи ея спереди и сзади, съ боковъ же она представляетъ справа и слева только закругленія подушки, то для угловыхъ колоннъ оказалась необходимою поправка, состоящая въ томъ, что на боковой сторонѣ капители, той, которая обращена наружу, выдѣляются двѣ волюты, какъ и на передней сторонѣ, а соприкосновенье, въ которое онѣ приходятъ съ волютами этой и задней сторонъ, скрадывается тѣмъ, что онѣ, нѣсколько выдаваясь впередъ, сходятся съ соседними волютами по направлению диагонали. Повидимому, это неудобство побуждало аѳинскихъ зодчихъ никогда не употребить іоническихъ колоннъ въ окружныхъ галереяхъ, а ставить ихъ только въ промежуткахъ



Киматисъ: а дорическій, б іоническій, в лесбійскій. По Баумейстеру.

между стѣнами или антами. Вмѣсто дорической абаки, іоническая колонна имѣетъ надъ подушкою съ волютами лишь тонкую четырехугольную, пластическиукрашенную плиту.

Ионическій антаблементъ также существенно отличается отъ дорическаго. Архитравъ состоитъ изъ трехъ горизонтальныхъ поясовъ, изъ которыхъ верхній нѣсколько выступаетъ надъ нижними. Во фризѣ нѣтъ подраздѣленія на триглыфы. Онъ тянется надъ архитравомъ совершенно гладкій, какъ готовое поле для фигурныхъ украшеній, отъ которыхъ дается ему названіе „зофора“. Шпуръ перловъ подъ поясомъ киматія, снабженный яйцевидными листьями (см. рис. на этой стр. фиг. б), или рядомъ лесбійскихъ сердцевидныхъ листьевъ (фиг. в), отдѣляетъ архитравъ отъ фриза, фризъ отъ вѣнчающаго антаблементъ карниза, и нѣрѣдко повторяется между нижней выносной плитой и выступающею надъ нею впередъ полосою собственно карниза, причемъ выносная плита усажена зубцами (дентикулами) — четырехугольными брусками, помѣщенными одинъ подлѣ другого на небольшомъ разстояніи. Надъ карнизомъ идетъ слегка изогнутого профиля желобъ, украшенный стилизованнымъ растительнымъ орнаментомъ рельефной работы. Ионическій фронтошъ, увѣнчанный въ вершинѣ и по угламъ акротеріями, выше, чѣмъ дорическій.

Изъ предыдущаго видно, что іоническій храмъ, при всемъ сходствѣ

его плана и архитектуры съ планомъ и архитектурою храма дорическаго, все-таки имѣетъ свой особый характеръ. Все отдѣльныя его части — пластичны, антаблементъ, поддерживаемый болѣе стройными колоннами, — легче; колонны разставлены подъ покоящуюся на нихъ тяжестью свободно, такъ какъ нѣтъ триггифовъ, которые стѣснили бы эту разстановку. Въ противоположность дорической силѣ, въ іоническомъ храмѣ выражается іоническая мягкость, въ противоположность дорической серьезности — іоническая веселость. Еще Витрувій видѣлъ въ дорическомъ стилѣ воплощеніе мужской красоты, а въ іоническомъ — женской, и нѣтъ ничего смѣшного въ томъ, что волюты іонической капители напоминали этому писателю женскія кудри. Во всякомъ случаѣ, надо считать особеннымъ богатствомъ греческой архитектуры то обстоятельство, что ею одновременно были созданы эти два стили, могущіе взаимно дополнять и замѣнять другъ друга, и что она умѣла отлично пользоваться ими обоими.

Древнѣйшіе изъ дошедшихъ до насъ памятниковъ греческой живописи суть украшенія сосудовъ, которые ихъ владельцы умышленно вѣрили на храненіе темнымъ нѣдрамъ земли. — То были глиняныя сосуды особаго рода, которые, по набожному обычаю древней Европы, помещались, вмѣстѣ съ другою домашнею утварью, въ могилы покойниковъ. Тисячами извлечены они изъ могилъ Греціи и Италіи, особенно Этруріи, наиболѣе значительной изъ областей, въ которыхъ осыли греческіе горшечники, и теперь этими сосудами наполнены коллекціи древностей во всѣхъ европейскихъ столицахъ; обширныя иллюстрированныя сочиненія, изъ которыхъ въ особенности заслуживаютъ упомянанія, сверхъ совокупности изданій нѣмецкаго археологическаго института, болѣе старинныя труды о вазахъ Гергарда и Бреннendorфа, распространяли свѣдѣнія о нихъ далеко за предѣлы областей, въ которыхъ они были найдены или гдѣ сохраняются. При помощи расписанныхъ греческихъ вазъ мы можемъ шагъ за шагомъ спускаться отъ древнѣйшей эпохи до III-го столѣтія предъ Р. X. Изображенія, которыми обыкновенно украшены вазы, не только даютъ намъ возможность бросить взглядъ на повседневную жизнь и бытъ грековъ и на мифологію ихъ боговъ и героевъ, занимающую ихъ воображеніе, что очень важно само по себѣ, но и представляютъ собою для болѣе отдаленныхъ вѣковъ наглядное отраженіе исторіи развитія художественной живописи, лишь въ ничтожной степени отвлекавшея въ сторону ремесленности. Только послѣ персидскихъ войнъ художественная живопись начинаетъ идти отдѣльно отъ расписыванія вазъ. Греческіе живописцы на вазахъ, хотя перѣдко были вмѣстѣ съ тѣмъ и горшечники, а иногда и спеціалисты своего дѣла, однако чувствовали себя художниками, какъ это доказывается обозначеніемъ ихъ именъ, встрѣчающимся на многихъ глиняныхъ сосудахъ, рядомъ съ которыми, въ числѣ сохранившихся про-

изведений, слѣдуетъ прежде всего поставить точно также разрисованныя глиняныя дощечки (pinakes), которыя было принято вывѣшивать въ священныхъ мѣстахъ, какъ приношенія богамъ.

Изъ глиняныхъ сосудовъ древнѣйшаго рода, относящихся къ догомеровскимъ временамъ и родственныхъ съ тѣми, которые мы находимъ еще въ каменной эпохѣ Европы (ср. стр. 30), нашего вниманія въ особенности заслуживаютъ открытыя въ самой Греціи. По характеру ихъ украшеній, принято называть ихъ вазами геометрическаго стиля. Аттическія вазы этого рода, по главному мѣсту своего нахождения, у диллонескихъ воротъ Афинъ, называются диллонескими. Долгое время полагали, что глиняные сосуды съ украшениями геометрическаго стиля внезапно вытѣснили вазы микенскаго характера въ эпоху переселенія дорянъ. Но теперь пришлось возвратиться къ убѣжденію, что вазы геометрическаго стиля, этого первобытнаго настѣния всѣхъ европейскихъ художественныхъ пошибовъ, появились и на греческой почвѣ раньше, чѣмъ микенскія, что и въ Греціи онѣ въ теченіе нѣсколькихъ вѣковъ постепенно вытѣснялись своеобразными произведеніями микенскаго искусства, а послѣ того, какъ это искусство угасло, снова выступили на первый планъ и господствовали на рынкѣ вплоть до VII-го столѣтія, не теряясь при этомъ чужеземнымъ вліяніямъ.

Древнія вазы чисто-геометрическаго стиля представляютъ темнокоричневые украшения, исполненныя такими красками на свѣтломъ, красновато-желтомъ фонѣ глинѣ. Прямолинейное дѣленіе поверхности на свѣтъ и тѣнь въ полей приспособляется съ тонкимъ чутьемъ мѣры пространства къ формѣ сосуда. Здѣсь, какъ и у первобытныхъ народовъ, соединены между собой шахматные узоры, ромбовидныя поля, зигзагообразныя полосы, лучистыя линии, простые кресты, зубчатые кресты. На аттическихъ диллонескихъ вазахъ, въ противоположность боотійскимъ, быть можетъ, еще болѣе древнимъ, на ряду съ этими узорами появляется уже меандръ, который съ того времени былъ въ такомъ ходу у грековъ, что французы донынѣ неправильно считаютъ его греческимъ узоромъ (à la grecque). Но нѣтъ недостатка также и въ кривыхъ линияхъ. Большую роль играютъ круги; соприкасающіеся круги являются въ Атикѣ прішественниками полосъ, схематически изображающихъ волны. Мотивы изъ растительнаго царства, можно сказать, исключены. Розетки, занимающія цѣлое поле, все еще походятъ скорѣе на звѣзды, чѣмъ на цвѣты. Однако нерѣдко остаются свободныя промежутки для изображенія животныхъ и людей. Представленныя животныя — въ чистомъ диллонескомъ стилѣ исключительно домашнія и дикія, свойственныя Европѣ, — носятъ на себѣ отпечатокъ геометрическаго стиля, нарисованы угловато, съ тонкими ногами, длинными шеей. Изображенія людей и ихъ дѣйствія встрѣчаются особенно на аттическихъ диллонескихъ вазахъ, но сюжеты изъ мифологіи и произведенія поэзи

еще отсутствуют. Представляются только проишествия действительной жизни: морскія битвы, праздничныя пляски, погребеніе умершихъ, траурныя процессіи. Человѣческія фигуры въ живописи на вазахъ этого рода — древнѣйшія изъ открытыхъ на греческой почвѣ. Правда, у этихъ фигуръ голова съ ея клювовиднымъ носомъ походитъ на птичью; шея, руки, ноги изображаются тонкими штрихами, грудная клетка — въ видѣ треугольника, и только бедра и икры имѣютъ нѣкоторую округлость; но все-таки въ этихъ изображеніяхъ замѣтно нѣкоторое пониманіе важныхъ отношеній между членами человѣческаго тѣла. Неумѣлый художникъ эпохи, въ которую эллинское искусство находилось еще въ



Ваза дипилонскаго стиля. По „Monumenti dell' Instituto“.

целенкахъ, невольно, по необходимости, а не преднамѣренной прина- живать свои схематично-геометризованныя фигуры къ геометрическому характеру орнаментики этихъ сосудовъ. Для примѣра можно указать на принадлежащій афинскому археологиче-

скому музею сосудъ, на которомъ главный рисунокъ изображаетъ похоронную процессію (см. рис. на этой стр.).

Исторія дальнѣйшаго развитія греческой живописи на вазахъ отъ дипилонскаго стиля до вазы Франсуа, относящейся къ VI вѣку и представляющей уже вполне развитый строго-архаическій стиль чернофигурной живописи на вазахъ, столько же запутана, сколько и поучительна. Ея разъясненію способствовали преимущественно Конце, Бруниъ, Фургенцлеръ, Дюмлеръ, Бёлау, Ригль и Дёнке. Новые взгляды установились особенно послѣ раскопокъ Бёлау на остр. Самосѣ. Исслѣдованія Дюрамъ-Гревилля о краскахъ греческой живописи на вазахъ важны для знакомства и съ позднѣйшими сосудами, и съ вазами этой эпохи. Въ нѣкоторыхъ мѣстахъ къ элементамъ геометрическаго стиля еще примѣшиваются микенскіе. Эллинское чувство формъ пострепенно воспринимаетъ элементы оговору, постоянно ихъ очищая, просвѣщая и



История искусства. I.

Т-во „Прогрессивное“ из Спб.

Древне-греческая живопись на вазахъ. Таб. I.

По „Antike Denkmäler“ (а, б, в), по Бёлю (г, д), по Бруну (е) и по Конце (ж).

упрощая. На востокъ, въ Малой Азии и въ Италиі, повидимому, никогда не существовало настоящаго геометрическаго стиля. Здѣсь же въ „по-микенскомъ“ стилѣ смѣшиваются азіатскія и египетскія формы непосредственно съ микенскими. Перевѣсь получаетъ орнаментъ растительный. Лишь немногіе изъ извѣстныхъ линейныхъ орнаментовъ, какъ напр. меандръ, были заимствованы изъ геометрическаго стиля сосѣдей. Бѣлау полагаетъ возможнымъ установить на востокъ Эгейскаго моря три главные центральные пункта господства по-микенской живописи на вазахъ, а именно: ионійскую область въ Малой Азии, откуда чрезъ Халкиду и Эфею распространился въ собственно самой Греціи чернѣй фонъ съ рисунками, выцарапанными на немъ или расцвѣченными бѣлой и красной красками; іонійскій Милетъ, которому принадлежитъ вся такъ называемая родосская живопись и родственная ей живопись Клазоменъ, и островъ Самосъ, также іоническій, породившій въ такъ называемыхъ сосудахъ Финеллуры, которые по сѣхъ поръ считались разновидностью родосскихъ, особый родъ ремесленной живописи. Въ этомъ отношеніи особое значеніе пріобрѣтъ дорическій островъ Милосъ. Напротивъ того, Накратисъ и Кипръ не играли той роли въ области самобытнаго творчества, которую имъ довольно долго приписывали.

Общее расчлененіе и геометрическіе орнаменты, какъ напр. меандръ, свастики и розетки, на милосскихъ глиняныхъ сосудахъ относятся къ дилифскому стилю; прекрасный образецъ этихъ сосудовъ, находящихся въ королевскомъ дворцѣ въ Афинахъ и описанныхъ Конце, изображенъ у насъ на таблицѣ I „Древне-греческая живопись на вазахъ“, фиг. №. Спираль и господствующіе мотивы растительнаго царства заимствованы изъ микенской орнаментики. На прямое египетское вліяніе указываетъ узоръ фриза на олепчѣй вазѣ, хотя и исполненный вообще въ греко-микенскомъ вкусѣ, но снабженный гр. бо стилизованными цвѣтами лотоса, обращенными попеременно вверхъ и внизъ. Въ изображеніяхъ животныхъ и людей (на этой вазѣ изображены два всадника, одинъ противъ другого, а на другихъ милосскихъ вазахъ появляются уже мнооологическія фигуры) замѣтенъ большой шагъ впередъ сравнительно съ фигурами на дилифскихъ вазахъ; но исполненіе рисунка коричневыми контурами, не иллюминированными внутри, причемъ придатки вазы окрашены красной краской, все-таки обозначаетъ лишь начальную ступень развитаго стиля греческой живописи на вазахъ. Ближе къ милосскимъ сосудамъ подходитъ по стилю сосудъ, хранящійся въ палатѣ ден-консерватори, въ Римѣ; во всякомъ случаѣ, онъ болѣе поздняго происхожденія: рядомъ съ рисункомъ на немъ, изображающимъ ослѣпление Полифема, начертано имя мастера: Аристеновъ (Аристоновъ); это - едва-ли не самая древняя изъ сохранившихся подписей греческихъ художниковъ.

Самоская и милетская (родосская) роспись вазъ была исполняема при помощи кисти, темной краской по бѣлому фону. Фигуры часто

обозначались лишь контурами, не рѣдко имѣли также видъ силуэтовъ; во второмъ случаѣ свѣтлыя плоскости для внутренняго рисунка выцарапывались. Поэтому особенности самосской живописи суть выцарапанный внутренняго рисунка процарапанными линиями и украшение горизонтальныхъ полей рядами попеременно темныхъ и свѣтлыхъ полумесяцевъ, которые Бёнау называетъ „руководящимъ мотивомъ фикилурской орнаментики“. Прекрасный примѣръ обработки человеческихъ фигуръ въ этомъ стилѣ представляетъ сосудъ ахейбургской коллекции (см. табл. фиг. с), вокругъ котораго тянется изображеніе вакхической пляски. Отличіе самосскихъ вазъ отъ милетскихъ, обыкновенно называемыхъ также родосскими, составляютъ другія особенности. Мы видимъ на



Ротъ-чаша блѣтѣ Эвфорба. По Брунну

нихъ постепенное превращеніе спиралей въ усики растеній. Въмѣстѣ тѣмъ появляется ассирійская почва плетенія и дугообразныя фронты съ правильно чередующимися распустившимися и нераспустившимися цвѣтками лотоса; тутъ же ирійскія „свастики“ и розетки, которыя все больше и больше превращаются въ звѣздообразныя цвѣты, служатъ узоромъ, закрывающимъ пустыя пространства. Прогрессъ замѣтенъ также и въ фигурахъ. Появляются изображенія на эпическихъ темы. На извѣстномъ „блюдѣ Эвфорба“ въ Британскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.) два воина сражаются между собою за трунъ третьяго воина. Надпись, находящаяся на блюдѣ, поясняетъ, что это — битва Гектора съ Менелаемъ изъ за тѣла Эвфорба; въ фигурахъ и въ передачѣ ихъ движеній виденъ успѣхъ, достигнутый въ пониманіи рисунка.

Живопись Клазоменъ, близъ Смирны, въ недавнее время выдвинулась на передній планъ благодаря обломкамъ вазъ, описаннымъ Робертомъ Цаномъ, преимущественно же благодаря цѣлому ряду глиняныхъ сосудовъ громадной величины и совершенно особеннаго рода, распространившихся по Европѣ въ послѣднія десять лѣтъ. Эти глиняные сосуды — не что иное, какъ саркофаги, отчасти имѣющіе форму человеческого тѣла, подобно египетскимъ и финикіеискимъ гробамъ, отчасти напоминающіе собою домашнюю посуду съ высокой крышкой; все они чрезвычайно богато украшены узорами и фигурами въ стилѣ древней вазовой живописи. Нѣсколько такихъ глиняныхъ саркофаговъ, найденныхъ въ Клазоменахъ, хранится въ Британскомъ музеѣ; въ берлинскомъ музеѣ ихъ шесть, въ дрезденскомъ Альберинумѣ одинъ. Связь ихъ съ родосскими вазами подтверждается тѣмъ фактомъ, что древнѣй-

ний из них, принадлежащий Британскому музею, происходит из Родоса: но на эту связь в особенности указывает сходство их орнаментации с орнаментацией родосских ваз (см. рис. на этой стр.). Для уяснения хода развития, о них следует здесь упомянуть, хотя они относятся уже к VI-му веку. Их орнаментика, исходя от орнаментики родосских ваз и обогащаясь формами, почерпнутыми из современной им архитектурной орнаментики, повторяет, так сказать, все, что до тех пор было создано на греческой почве. Мы находим на них меандр как в простейшем, так и в сложнейшем его виде. Находим также ленточные плетенки с концентрическими кругами в виде „глазков“ и полупальметки, вставленные в плетенье. Находим непрерывно тянущийся венок из свивающихся попеременно заостренных и широких листьев — узор, который в пластической орнаментике носит название „роз“ и которым обыкновенно бывають украшены горизонтальные вогнутые полосы на греческих зданиях. Находим двойные плетенки, которые, благодаря вставленным в них в одном направлении зверообразным пальметкам, в уклад их сопряжений представляются как бы состоящими из сердцевидных фигур. Находим, наконец, непрерывно тянущийся волнообразный узор с полупальметками и полупальметовым фризом, и описанные вокруг них дугообразные линии, но все это в болѣе чистом, зрѣлом и простом виде, чѣм прежде, в виде, приближающемся къ стилю цвѣтущей греческой эпохи. Декоративные ряды животных, обыкновенно в терракотных еще в духѣ древней контурной живописи, даже ряды сфинксов, также уже теряют восточный характер. То же самое надо сказать и о человѣческих фигурах. Попадаются изображенія состоянія въ толкѣ колесницъ, запряженныхъ четверней, ряды всадниковъ, бои и сражающихся воиновъ. „Все стараніе говоритъ Брунио направлено здѣсь прежде всего къ тому, чтобы правильно обработать отдѣльныя фигуры въ границахъ сдѣланнаго стиля, установить извѣстную основную схему для ихъ позы и движенія, равно какъ и группировать ихъ на основаніи определенныхъ художественно-тектоническихъ законовъ“. Это — законъ симметричности.



КЛАЗОМЕНСКИЕ САРКОФАГИ. По рисунку Галлукана, видъ изъ интерьера саркофага, происходящаго изъ Афинъ.

соблюдаемый здесь для общей декоративности, тогда какъ въ динионскомъ стилѣ онъ примѣнялся только въ частностяхъ.

На почвѣ собственно Греціи, древне-беотійскія чашы, явившіяся, быть можетъ, подъ вліяніемъ Эоліи, распространившись чрезъ Халкиду, уже представляютъ орнаменты, сверхъ геометрическихъ орнаментовъ, подражающіе настоящимъ растениямъ. Росписи сосуда, находящагося въ афинскомъ музеѣ и изображеннаго на таблицѣ I, „Древне-греческая живопись на вазахъ“ (фиг. 2), представляетъ закручивающіеся улитки и вставленные между ними вѣрообразныя пальметки. Рядомъ съ беотійскимъ стилемъ должно поставить халкидскій и коринѣскій, образовавшіеся вѣроятно также подъ вліяніемъ Эоліи. Вопросъ о томъ, представляетъ ли такъ называемый „протокоринѣскій“ стиль общее достоинство коринѣско-халкидскаго цикла, еще не осмѣливается рѣшить даже Бёнау. Ряды животныхъ въ восточномъ вкусѣ гнѣются на вазахъ этого стиля въ видѣ простыхъ, несвязныхъ линейныхъ узоровъ. На ряду съ темнокоричневымъ лакомъ на желтоватомъ фонѣ мѣстами попадаетъ темнокрасный лакъ.

Въ собственнo коринѣской живописи по глинѣ нельзя отрицать восточное вліяніе въ виду азиатскаго характера изображаемыхъ въ ней животныхъ и растений. Ее называютъ коринѣской потому, что Коринѣ — главное мѣсто, гдѣ были найдены сосуды и таблицы (pinakes) этого стиля. Но и ея развитіе подъ-конецъ переходитъ въ архаическій національный стиль греческой чернофигурной живописи на вазахъ. „Коринѣскій“ и болѣе поздній динионскій стили, съ дѣлѣньемъ развитіемъ которыхъ мы еще встрѣтимся въ Афинахъ, идутъ рука объ руку, хотя обыкновенно не встрѣчаются въ однихъ и тѣхъ же мѣстахъ. Въ собственнo „коринѣскомъ“ стилѣ линейные геометрическіе узоры совершенно исчезаютъ; остается только раздѣленіе поверхности на поля горизонтальными полосками. Къ темнокраснымъ прокладкамъ постепенно присоединяются бѣлыя. Внутреннія линіи фигуръ, прежде всего линіи глазъ, выдѣляются. Изображаются преимущественно ряды животныхъ съ разставленными между ними крапинами, цвѣточными розетками и другими цвѣтами, въ томъ видѣ, въ какомъ они представляются, если смотрѣть на нихъ сверху; эти фигуры неправильно-круглой формы помѣщаются во всехъ пробѣлахъ. Среди животныхъ господствуютъ львы, пантеры, каменные бараны и лебеди. Встрѣчаются также сказочныя восточныя животныя. Цвѣточныя розетки и крапины иногда уступаютъ свое мѣсто пальметкамъ и цвѣткамъ лотоса, а иногда четырехлиственному. Мѣстами встрѣчаются также цвѣточныя гирлянды въ восточномъ вкусѣ. При дѣлѣньемъ развитіи этого стиля, животный фризъ смѣняется изображеніями изъ человѣческой жизни и изъ мифологій. Извѣстная небольшая ваза (одвѣдлая въ мюнхенской коллекціи (см. ту-же табл., фиг. 3) представляетъ на своей крышкѣ охоту на кабана. Сосудъ для мазей берлинскаго музея (см. верхній рис. на стр 315) е-

изображеніемъ Геракла, сражающагося съ кентаврами, еще весь усеянъ розетками и крапинами. Кентавры изображены еще по старинному: задняя, лошадиная часть ихъ тѣла приставлена къ бѣлой человѣческой фигурѣ, а не наоборотъ, какъ изображались кентавры впоследствии, когда верхняя часть человѣческаго тѣла приставлялась къ цѣлому туловищу коня о четырехъ ногахъ. Прежнее нагроможденіе орнаментовъ исчезаетъ; такъ напр. на коринѣской длинной вазѣ аѣннесскаго археологическаго общества, на которой изображены Ахиллъ и Троицъ и имѣется подпись художника Тимонида. Надписи рядомъ съ каждой фигурой занимаютъ мѣсто розетокъ, цвѣткѣ и бутоновъ, которыми раньше бывало занята все пустое пространство. Переходъ къ строгому стилю вазъ съ черными фигурами составляютъ наиболѣе зрѣлыя изъ изображеній на коринѣскихъ глиняныхъ доскахъ, осколки которыхъ хранятся въ берлинскомъ музеѣ. Храмъ близъ коринѣскаго акрополи, гдѣ были вывѣшены эти доски, былъ посвященъ Посейдону. Вѣгдствіе того, изображенія этого бога во всевозможныхъ видахъ и сочетаніяхъ составляютъ главное содержаніе живописи на означенныхъ доскахъ, занимающей собою иногда обѣ ихъ стороны. Картины изъ жизни греческихъ рабочихъ и ремесленниковъ принадлежатъ также къ наиболѣе распространеннымъ сюжетамъ рисунковъ на этого рода доскахъ. Переходъ къ строгому стилю вазъ съ черными фигурами, въ которомъ женщины изображались бѣлой, а мужчины черной краской, можно видѣть напр. на обломкахъ вазы, изображающихъ Посейдона и Амфитриту на колесницахъ (см. табл. фиг. е). Однако здѣсь замѣчается лишь первое возникновеніе общаго правила, по которому впоследствии въ этомъ стилѣ глаза у мужчинъ изображались круглыми, а у женщинъ миндалевидными, и въ обоихъ случаяхъ представлялись такъ, какъ будто видны ихъ, смотря спереди (см. табл., фиг. б).

Особенно поучительно прослѣдить въ Аѣннѣ переходъ геометрическаго стиля въ строгій архаическій чернофигурный, какимъ онъ является на вазѣ Франсуа. Прежде предполагали, что въ разсматриваемомъ отношеніи существуетъ пробѣлъ, который пополняютъ открытія, едѣлавшія въ Коринѣѣ. Но со времени повѣвшихъ изслѣдованій Брунна, Бѣдау и Перриса явилась возможность и здѣсь различить переходныя ступени. Мы видимъ, что аѣннесскіе расписыватели вазъ были не въ состояніи противостоять наплыву восточныхъ мотивовъ, но вмѣстѣ съ



Битва Геракла съ кентаврами, живопись на древне-греческомъ сосудѣ для мѣли. По Брунну



Боетійская глиняная фигура. По Перри и Шибле

тѣмъ успѣли переработать ихъ самостоятельно и такимъ образомъ приобщить къ греческой сокровищницѣ художественныхъ формъ. Во главѣ этого ряда вазъ слѣдуетъ поставить вазу афинскаго музея, орнаментированную въ геометрическомъ стилѣ: на ея средней полосѣ изображена колесница, запряженная уже четырьмя конями вмѣсто обычной въ прежнее время пары, между тѣмъ какъ среди узоровъ, украшающихъ



Афинскій музей
Геометрическій стиль
Слононосъ
и
Пегасъ

эту вазу, встрѣчаются ряды спиралей, охваченныхъ змѣями. Затѣмъ слѣдуетъ указать на динионскую вазу копенгагенской коллекціи, на которой два безобразныхъ фантастическихъ льва оспариваютъ одинъ у другого трупъ воина. На одной кружкѣ, найденной въ бивахъ и хранившейся въ коллекціи афинскаго археологическаго общества, вмѣсто ряда животныхъ, не представляющаго въ настоящемъ динионскомъ стилѣ никакого происшествія, появляется кентавръ, преслѣдующій ланя. Берлинская амфора изъ Гиметта украшена фризомъ листьевъ въ микенскомъ видѣ надъ среднимъ поясомъ, нижнимъ художавыми воинами, и, подъ этимъ поясомъ, другимъ фризомъ съ фигурами львовъ. Но вполне сообразованнымъ съ цѣлью впервые является рисунокъ, выцарапанный на вазѣ Песса, находящейся въ афинскомъ музеѣ. Фигуры на этой вазѣ (см. табл. фиг. а), — Гераклъ, сражающійся съ кентавромъ Пессомъ, и три бѣгущія Горгоны, — уже близко подходятъ къ настоящему стилю чернофигурной живописи на вазахъ. Только здѣсь нѣтъ еще бѣлой краски, но за то чрезвычайно много красной и черной.

39. Потѣе недавно пытался разъяснить, какимъ образомъ въ Греціи, начиная съ VII-го столѣтія, быть можетъ, подъ вліяніемъ Египта, совершился переходъ къ силуэтному стилю со строго-профильнымъ положеніемъ фигуръ. Этотъ ученый предполагаетъ, что въ означенную пору въ греческихъ, точно такъ же, какъ и въ египетскихъ мастерскихъ, писали съ настоящихъ тѣней, которыя нарочно для того отбрасывались на стѣну фигурами натурщиковъ, и объясняетъ ошибки въ передачѣ членовъ правой и лѣвой стороны тѣла, встрѣчающіяся тамъ и сямъ у египтянъ и грековъ, тѣмъ, что художники, стоявшіе почти на уровнѣ ремесленниковъ, не умѣли, какъ слѣдуетъ, пользоваться этими, сдѣланными съ этихъ тѣней.

Такое объясненіе имѣетъ за собою то преимущество, что по крайней мѣрѣ не противорѣчитъ собственнымъ показаніямъ грековъ, признававшимъ слѣдующее началомъ всякой живописи. Эта силуэтная манера, въ отношеніи стиля, была настоящимъ способомъ изображенія на плоскости, и можно считать успѣхомъ, что живопись въ концѣ этой эпохи, послѣдовательно, соответственно тогдашней ступени своего



Египетскій стиль
Бѣлая краска
и
Черная краска

развитія, держалась этого стиля и перенесла его съ плоскихъ досокъ (pinakes) на округлость сосудовъ.

Если по современнымъ возрѣніямъ живопись съ самаго начала приняла на себя руководящую роль въ ходѣ развитія греческаго искусства, то и ваяніе было отраслью искусства, въ которой греки научились наиболѣе совершеннымъ образомъ сливать форму съ содержаніемъ и изображать небесное въ земной оболочкѣ, и притомъ, быть можетъ, лучше, чѣмъ это удавалось какимъ-либо другимъ народамъ и въ какой-либо другой отрасли искусства. Начатки греческой скульптуры были однако столь же ничтожны, какъ и первые шаги живописи. Соотвѣтственно геометрическому стилю древнѣйшей греческой живописи на вазахъ, изъ форменныхъ зачатковъ древнѣйшаго времени развивается тяжеловѣсная, но характерная пластика небольшихъ фигуръ. Древнѣйшему беотійскому стилю вазъ соотвѣтствуютъ замѣчательныя глиняныя женскія фигурки, найденныя въ беотійскихъ гробницахъ; ихъ форма, напоминающая собою колоколь, обусловливается ихъ одеждою, отстающей отъ тѣла. Наиболѣе сохранившаяся изъ этихъ фигуръ, у которой безобразныя ноги до колѣнъ прикрыты такимъ колоколообразнымъ одѣянемъ, находится въ Луврскомъ музеѣ, въ Парижѣ (см. нижн. рис. на стр. 315). Чрезмѣрно длинная шея, небольшая голова, отсутствіе рта, рѣзкій профиль и орнаментный узоръ на костюмѣ напоминаютъ первобытный стиль Европы. Нѣсколько хранящихся въ афинскомъ музеѣ статуэтокъ такихъ женщинъ, исполненныхъ изъ слоновой кости, въ пропорціяхъ тѣла которыхъ, при всей ихъ геометрической условности, уже замѣтенъ значительный шагъ впередъ, было найдено въ афинскихъ диклионскихъ гробницахъ. Ихъ вытянутыя руки плотно прижаты къ бедрамъ, уши поставлены слишкомъ высоко, глаза черзчуръ велики, волосы на головѣ низко свѣшиваются съ затылка. На головномъ уборѣ самой крупнѣйшей изъ этихъ фигуръ выдѣланъ орнаментъ въ видѣ настоящаго меандра (см. верхн. рис. на стр. 316). Въсѣгъ съ Перрѣ, мы не видимъ никакого основанія приписывать этимъ статуэткамъ восточное происхожденіе, но считаемъ ихъ принадлежащими, быть можетъ, VIII-му вѣку до Р. X. и истинными произведеніями диклионскаго стиля. Въ своемъ родѣ еще



Древняя египетская бронзовая статуэтка женщины, изъ Миттен-фон-Оуштрапъ (Луврскій музей).

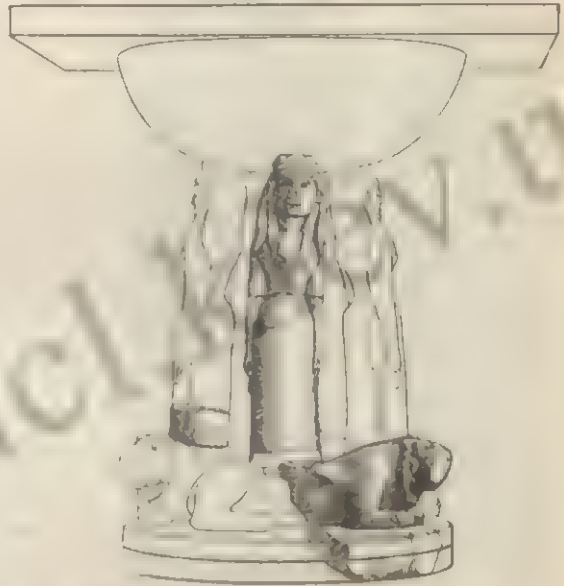
безформенные угловатые, выфигуренные из глины, или литые и затѣмъ кованные бронзовые небольшія фигурки людей и животныхъ, особенно коней, лошадиныхъ грудей, лапъ и оленей — произведенія того же стили, найденныя въ Греціи (см. ниже, рис. на стр. 316).

Соотвѣственно стилю милосскихъ, родосскихъ и коринфскихъ вазъ, за угловатымъ геометрическимъ стилемъ мелкой пластики слѣдуетъ пріемъ, отличающійся большою округлостью формъ, съ восточнымъ отбѣскомъ; изображаются только львы, сфинксы и другія заимствованныя съ востока фигуры, равно какъ и нѣкоторые мифологические образы. При раскопкахъ въ Олимпіи, изъ первобытныхъ слоевъ добыты въ большомъ количествѣ небольшія приношенія богамъ, но не найдено ничего подобнаго микенскимъ. На бронзовыхъ выбитыхъ надѣлкахъ съ острова Крита и изъ Олимпіи мы можемъ прослѣдить параллельный ходъ развитія отъ древне-европейскаго бронзоваго стили до стили коринфскихъ вазъ. Изображенія на бронзовой пластинкѣ, хранящейся въ музеѣ Олимпіи (см. рис. на стр. 317), расположенныя одно надъ другимъ въ четыре ряда, выбиты съ задней стороны и затѣмъ отдѣланы съ передней рѣзцомъ. Въ первомъ, нижнемъ ряду изображена четырехкрылая, такъ называемая персидская Артемида, держащая въ каждой рукѣ по пойманному ею льву; восточный характеръ имѣютъ также фигуры въ двухъ верхнихъ рядахъ. Но второй сверху рядъ представляетъ чисто греческій рисунокъ: Геракла, стрѣляющаго изъ лука въ кентавра, и дерево, означающее собою, что дѣйствіе происходитъ въ эфесѣ. Достоинство вниманія, что изображенія двухъ верхнихъ рядовъ, первообразы которыхъ думаютъ найти въ узорахъ ковровъ, при своей очевидной заимствованности откуда нибудь, болѣе закончены и лучше, чѣмъ изображеніе Геракла, при исполненіи котораго греческій художникъ долженъ былъ справляться съ матеріаломъ, какъ онъ умѣлъ. Собственно говоря, Гераклъ не стоитъ на копытѣ, а бѣжитъ; древнѣйшее греческое искусство всегда изображало быстрый бѣгъ такимъ образомъ.

Изъ древнѣйшихъ греческихъ произведеній изъ мрамора принадлежатъ священный тазъ VII-го вѣка до Р. Х., поддерживаемый головами трехъ женскихъ фигуръ, стоящихъ на львахъ; обломки этого таза найдены въ Олимпіи, гдѣ и хранятся. Реставрація его въ полномъ видѣ предложена Г. Трємъ (см. рис. на стр. 319). Одежда на женщинахъ — еще безъ складокъ; ихъ волосы были не только выполнены пластически, въ видѣ локоновъ, но и раскрашены.

Начатки ваянія крупныхъ фигуръ у грековъ, точно такъ же, какъ и начатки ихъ водчества, надо искать въ производствѣ изъ дерева. Многочисленные деревянные идолы (ксоаны), считавшіеся святилищами съ неба, напоминали позднѣйшимъ эллинамъ о начальномъ времени ихъ пластики, съ которыми постоянно связывалось родовое имя баснословнаго мастера Дедала. Ни одной изъ такихъ деревянныхъ фигуръ не дошло до насъ, но за то сохранилось много изваяній изъ рых-

лаго известняка (poros) или изъ крупнозернистаго островнаго мрамора — изваяній, по которымъ можно составить себѣ понятіе о техникахъ ихъ рубки изъ камня. Больше или меньше хорошо сохранившіеся произведенія этого рода добыты главнымъ образомъ изъ остатковъ разрушенныхъ персами сооружений въ афинскомъ акрополѣ, а также на Делосѣ и на сѣдннихъ съ нимъ островахъ. Мужскія статуи изображаютъ молодыхъ, безбородыхъ, нагихъ людей; женскія статуи — въ одеждѣ. Мужскія обыкновенно принимаются за изображенія Аполлона, хотя нѣкоторыя изъ нихъ можно признать фигурами атлетовъ и надиробными статуями; во всѣхъ этихъ изваяніяхъ уже проглядываетъ идеалъ развитаго физическими состязаніями юношескаго тѣла, выражающійся втянутымъ животомъ и сильно развитыми плечами и бедрами. Женскимъ фигурамъ этого рода обыкновенно не дается опредѣленнаго наименованія. Въ Германіи, особенно Бруннъ, Овербекъ, Фуртвенглеръ и Зауеръ, ставили себѣ задачей классифицировать всѣ эти статуи по времени и мѣсту ихъ происхожденія. Главныя черты развитія выказываются въ нихъ все яснѣе и яснѣе. Во всякомъ случаѣ, переводъ старинныхъ деревянныхъ фигуръ на языкъ камня возникъ и происходилъ не на материкѣ Греціи, а на юническомъ востокѣ и на островахъ.



Олимпійская священная чаша. По Грей,
въ „Олимпіа“, III

Нѣкоторыя изъ найденныхъ на греческихъ островахъ женскихъ статуй, изваянныхъ изъ камня въ размѣрѣ, превышающемъ натуру, свидѣтельствуютъ, что древнѣйшіе деревянные идола представляли собою лишь слабое подобіе человѣческаго образа, съ прижатymi къ тѣлу руками, съ сомкнутыми вмѣстѣ ногами, были ни что иное, какъ грубо-огесанные доски и столбы, даже круглыя бревна. Женская статуя афинскаго музея, высѣченная вѣроятно на островѣ Наксосѣ, хотя и найденная на Делосѣ, составляющая, какъ завѣряетъ надпись, даръ богамъ Никандры съ острова Наксосу (см. рис. на стр. 320, фиг. а), походить на плоскую доску и исполнена въ угловатомъ стилѣ, хотя и вырублена изъ мрамора. Ея плоское лицо не выступаетъ впередъ надъ поверхностью всего обрѣска. Ея одежда, лишенная складокъ, плоско спускается внизъ. Полосы-меандры подъ ея поясомъ — остатки прежней

полной ея раскраски. Напротивъ того, женская статуя съ острова Самоса, въ парикскомъ Дуврѣ, къ сожалѣнію безъ головы, изваянная изъ мрамора, съ надписью самосскимъ алфавитомъ, кругла, какъ древесный стволъ (см. рис. на этой стр., фиг. б). Въ ней округлость туловища совпадаетъ съ округлостью ствола. Успѣхъ, сделанный ваяніемъ, заключается въ ней изображеніемъ двойного одѣнія, правой руки, придерживающей низъ верхней одежды, лѣвой руки, покоящейся на груди, и, наконецъ, складками на одеждѣ. Хотя это произведение принадлежитъ



а



б

Древняя греческая женская статуя из
оливкового дерева, изваянная въ Самосѣ, на
островѣ Самосѣ, въ парикскомъ Дуврѣ, въ
тѣло, имѣющая общую форму круглаго бревна
съ фотографіей.

позднѣйшей эпохѣ, однако оно исполнено вообще въ характерѣ болѣе ранняго времени. Дѣйствительно VII-му вѣку принадлежитъ колоссальная, вырубленная изъ известняка голова женщины (см. рис. на стр. 321), найденная въ Герэонѣ, въ Олимпіи, и хранящаяся въ музеѣ этого города. Подобно Третьей мы признаемъ это изваяніе головою сидячей, украшенной вѣнкомъ изъ листьевъ и брачнымъ покрываломъ статуи, которую чествовали въ означенномъ храмѣ. Объ ея глубокой древности свидѣтельствуемъ Павзаній. Это произведение показываетъ, какъ деревяный стиль все еще отражался въ ваяніи головъ изъ мягкаго камня. Лицо остается приплюснутымъ, если даже вообразимъ себѣ приставленнымъ къ нему утраченный носъ. Кверху широкое, книзу оно переходитъ въ правильный овалъ. Волосы обрамляютъ лобъ плоскими волнообразными линіями. Уши замѣчательно торчатъ впередъ. Брови и вѣки обозначены очень рѣзко. Слѣды красокъ (темно-красной на лобной повязкѣ, свѣтло-красной на волосахъ) не оставляютъ никакого сомнѣнія въ томъ, что первоначально это изваяніе было иллюминировано.

Переходъ отъ первоначальной условности къ сознательной передачѣ формъ тѣла выказывается въ фигурахъ нагихъ юношей еще нагляднѣе и отчетливѣе, чѣмъ въ только-что разсмотрѣнныхъ нами женскихъ фигурахъ. Разумѣется, даже позднѣйшія изъ этихъ статуй, съ выпрямленнымъ, оскотеннымъ тѣломъ, имѣютъ еще строго „фронтальное“ положеніе, обычное во всемъ архаическомъ искусствѣ Греціи. Въ мраморныхъ фигурахъ этого рода, какъ и въ египетскихъ, лѣвая нога нѣсколько выставлена впередъ. Къ болѣе древнимъ экземплярамъ мы

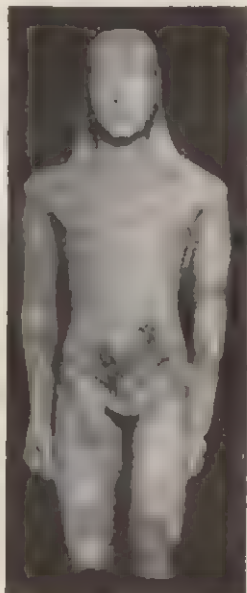
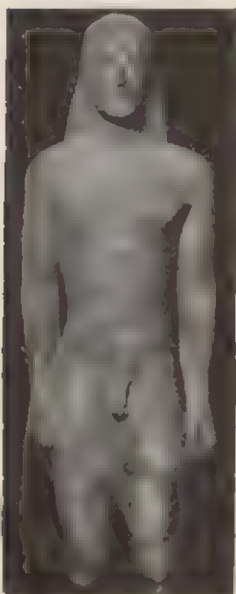
вмѣстѣ съ Фуривендеромъ и Юдусомъ Ланге, причисляемъ „Аполлона“ изъ святилища Аполлона Питоискаго, въ Бейли. № 10 афинскаго національнаго музея (см. рис. на стр. 322, фиг. а). Слѣдуетъ ли эти статуи, съ ихъ сравнительно приподнятыми плечами, съ плоской, вѣкъ вышелою и неотграниченной отъ живота грудью, съ лишеннымъ мускуловъ животомъ и съ безформенными руками, считать действительно жившими подъ вліяніемъ египетскаго искусства, — вопросъ, на который въ послѣднее время давали чаще утвердительный, чѣмъ отрицательный отвѣтъ. Такъ какъ именно въ VII вѣкѣ, въ которомъ вырабатывались торическая каменная колонна и этотъ типъ юношескихъ изваяній, греки находились въ наиболѣе тѣсныхъ сношеніяхъ съ Египтомъ, а сходство типа этихъ изваяній съ египетскимъ на самомъ дѣлѣ поразительно, то естественно всего допустить здѣсь отраженіе египетскаго искусства, какъ допускали это и сами греки. Фуривендеръ говоритъ: „извѣстно, что этотъ типъ есть не что иное, какъ подражаніе главному типу египетскихъ статуй“.¹ По его мнѣнію, типъ этотъ проникъ чрезъ іонійскую Азію на Самосъ и оттуда на греческій материкъ, гдѣ, конечно, тотчасъ же былъ преобразованъ въ эллинскомъ духѣ и сдѣлался жизненнымъ. Аполлонъ Орхоменскій, въ національномъ музеѣ въ Афинахъ (№ 9; см. рис. на стр. 322, фиг. б), сильно напоминающій обую работу дѣла дерева, представляетъ уже болѣе полную выработку мускуловъ на пространствѣ между грудью и пукомъ. Затѣмъ, въ теченіе некотораго времени господствуетъ типическое обозначеніе этихъ брюшныхъ мускуловъ грека прямыми штрихами, какъ это видно у другого „Аполлона“ изъ Питоона, № 12 афинскаго музея.



Греческая статуя египетскаго типа, въ Олимпіи. По Трей, въ „Olympia“, III.

Наконецъ, дѣлаются попытки еще болѣе приблизить къ натурѣ, безъ типическаго изображенія складокъ. Длинные волосы, у большинства фигуръ перехваченные лентой и свѣшивающіеся съзади прямыми на плечи, образуютъ на лбу правильныя спиральныя кудри, тогда какъ въ остальныхъ мѣстахъ, подобно тому, какъ на статуѣ Ново-Мельтенбурга (см. стр. 68), волнистость волосъ обозначается правильными квадратами. „Аполлонъ“ изъ Беры въ афинскомъ музеѣ (№ 8, см. рис. на стр. 323, фиг. а) своими округлыми формами уже мало походитъ на деревяннаго. Его покатыя плечи, менѣе прижатые къ тѣлу руки, болѣе выпуклое, свободнѣе моделированное лицо и выпуклая грудь уже гораздо менѣе напоминаютъ египетское происхожденіе типа, хотя его животъ снова менѣе обработанъ, чѣмъ въ послѣднихъ изъ названныхъ произведеній. Въ смыслѣ художественнаго прогресса особенно характерна выпуклость грудной кѣтки: „этотъ юноша можетъ, наконецъ, дышать“, говоритъ Юдусъ Ланге. Въ концѣ рассматриваемаго ряда произведеній должно поставитъ такъ

называемого Аполлона Тенейского, хранящегося в мюнхенской Глиптотеке (см. рис. на стр. 323, фиг. 6). Деревянный стиль отзывается однако же и в этой фигуре. Главная схема — все еще та же. Руки все еще висят вдоль тела с сжатыми кистями, ноги попрежнему касаются земли всею подошвой, причем левая немного выставлена вперед; волосы попрежнему образуют неуклюжий парик. Но моделировка живота уже больше не ограничивается схематическим обозначением мышц, и от головы с покатым кзади лбом, с выступающим вперед почти по лобной линии носом и с приподнятыми кверху углами губ уже вбегает связь, своеобразной жизнью; руки и их кисти, ноги и ступни, тонкие суставы, воспроизведены почти с полною естественностью. „Аполлон“ Тенейский с головы до ног — произведение эллинского искусства. „Въ Пелопоннессѣ“ говорит Фурценгер — „всѣ усилія были направлены къ переработкѣ поваго чужеземнаго въ отечественномъ духѣ; та вялость и неопредѣленность, которыми отличались іоническіе прототины, были устранены, и ихъ мѣсто заняли рѣзкость и точность выдѣлки формъ“.



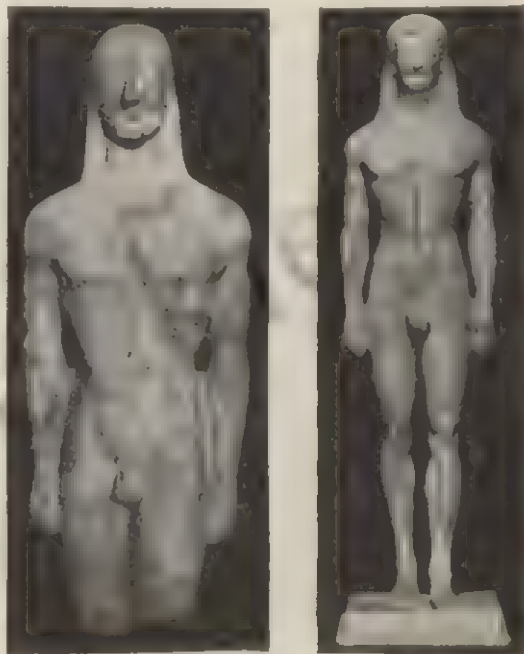
а Проф. Готт. Аполлонъ, съ фотографии. С. Аполлонъ Орхоменскій съ фотографии Ренца, а.

Въ противоположность всѣмъ этимъ каменнымъ изваяніямъ, отзывающимся деревяннымъ стилемъ, сидячія статуи изъ Дидимэона, знаменитаго храма Аполлона въ Дидимахъ, близъ Милета, имѣющія натуральную

величину, а нѣкоторыя даже колоссальныя, несутъ на себѣ отпечатокъ первобытно-азіатскаго каменнаго стиля. Эти единственные остатки перваго, разрушеннаго Даріемъ, храма были разставлены по пути къ нему, подобно сфинксамъ на дорогахъ къ египетскимъ храмамъ. То были портретныя статуи, посвященныя божеству тѣми лицами, которыхъ онѣ изображали. Десять изъ нихъ числа поступили въ Британскій музей; большинство ихъ безъ головъ, и всѣ онѣ поломаны и разбиты (см. рис. на стр. 324). Фигуры сидятъ на высокихъ мраморныхъ тронахъ въ отънесенной позѣ древне-халдейскихъ сидячихъ статуй, съ которыми мы уже познакомились (см. стр. 293). Руки плотно прижаты къ телу, ладони лежатъ на коѣнникахъ, головы обращены прямо впередъ. Различіе замѣтно только въ одеждѣ, которая на древнѣйшихъ изъ этихъ изваяній облегаетъ тѣло плотно и почти безъ складокъ, на среднихъ по

времени, въ среднѣхъ нижней одеждѣ выдѣланы узкія вертикальныя складки, а на позднѣйшихъ одежда образуетъ уже разнообразныя складки. По своей величинѣ, положенію и надписямъ, эти іоническія портретныя статуи первой четверти VII-го вѣка представляются самыми древними произведеніями іонической монументальной скульптуры.

О развитіи собственно монументальной храмовой пластики въ переходную эпоху отъ VII-го къ VI-му столѣтію даютъ намъ почитіе четыре богато-раскрашенныя древнѣйшія фронтонныя изваянія аѳинскаго акрополя, выставленныя въ аѳинскомъ музеѣ. Самое раннее изъ нихъ, относимое къ VII-му столѣтію, исполнено изъ мѣстнаго известняка, содержащаго въ себѣ много раковинъ; оно мало-возвышенной работы и исполнено инструментами, служащими для рѣзбы изъ дерева, — пилой, рѣзцомъ, круглымъ долотомъ и терпугомъ. Изображаетъ оно битву Геракла съ лернейской гидрой, змѣиное туловище которой занимаетъ весь правый уголъ фронтона, тогда какъ въ лѣвомъ углу кони Юлая, вознижъ Геракла, краснѣво опустивъ головы, обвиваютъ большого краба, снѣгащаго на помощь гидрѣ. Все это изображеніе въ настоящее время однотонно, въ естественномъ цвѣтѣ камня рисуется на свѣтлокоричневомъ фонѣ, который, какъ это доказываетъ Трей, первоначально быть синій. На второмъ фронтонѣ находится то же самое изображеніе, только въ меньшемъ размѣрѣ. Студеничка считаетъ вѣроятнымъ, что это было украшеніе фронтона на противоположномъ фасадѣ того же зданія, хотя стиль этого произведенія кажется болѣе позднимъ и болѣе свободнымъ. Оно исполнено изъ болѣе твердаго камня и рельефнѣе и отличается болѣе искусною лѣпкою фигуръ; изображаетъ оно битву Геракла съ морскимъ старцемъ Тифономъ. Третья и четвертая изъ этихъ древнихъ фронтонныхъ скульптуръ принадлежали несомнѣнно одному и тому же зданію, но всей вѣроятности, вышеупомянутому древнѣйшему дорическому храму Аѳины, стоявшему рядомъ съ мѣстомъ, занятымъ впоследствии зданіемъ Эрехтеона. Исполнены онѣ, какъ-бы въ память объ ихъ деревянныхъ предшественникахъ, еще орудіями рѣзчика изъ дерева, но



а Аполлонъ Герскій, съ фотографіи Романдеса;
б Аполлонъ Тифонскій, съ фотографіи

Трей, первоначально быть синій. На второмъ фронтонѣ находится то же самое изображеніе, только въ меньшемъ размѣрѣ. Студеничка считаетъ вѣроятнымъ, что это было украшеніе фронтона на противоположномъ фасадѣ того же зданія, хотя стиль этого произведенія кажется болѣе позднимъ и болѣе свободнымъ. Оно исполнено изъ болѣе твердаго камня и рельефнѣе и отличается болѣе искусною лѣпкою фигуръ; изображаетъ оно битву Геракла съ морскимъ старцемъ Тифономъ. Третья и четвертая изъ этихъ древнихъ фронтонныхъ скульптуръ принадлежали несомнѣнно одному и тому же зданію, но всей вѣроятности, вышеупомянутому древнѣйшему дорическому храму Аѳины, стоявшему рядомъ съ мѣстомъ, занятымъ впоследствии зданіемъ Эрехтеона. Исполнены онѣ, какъ-бы въ память объ ихъ деревянныхъ предшественникахъ, еще орудіями рѣзчика изъ дерева, но

пять тергитов ионического известняка, возвышаются над своим фономъ въ видѣ почти совершенно круглыхъ фигуръ. Они были обильно раскрашены, тогда какъ фонъ, вѣроятно, не былъ покрытъ краскою. На одномъ изъ этихъ фронтоновъ (см. верхний рис. на стр. 325) съ правой стороны изображена сѣва Зевса съ Тифономъ о трехъ туловищахъ, а съ лѣвой — битва Геракла съ Эхидою. На другомъ фронтонѣ мы видимъ справа опять битву Геракла съ Тритономъ, а сѣва существо, которое, какъ полагаютъ, слѣдуетъ признать за древняго аттическаго царя Кекропа со зміями въ его нѣдрѣ. Причудливая раскраска этихъ фигуръ объясняется тѣмъ,



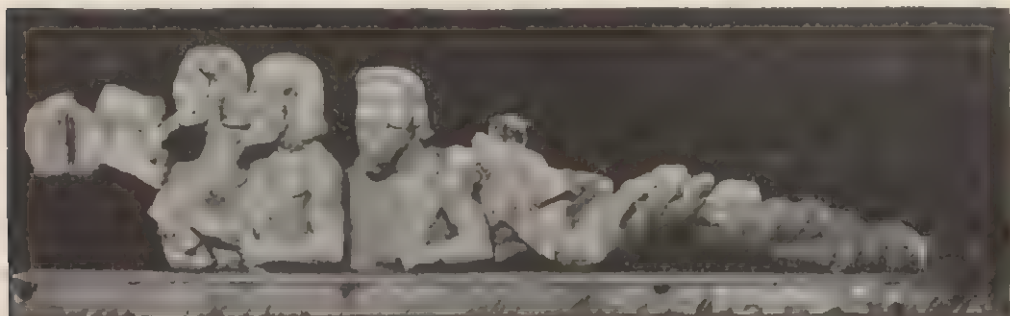
Фронтонъ изъ Дидимеона. Съ фотографіи Манселля.

что это — по большей части изображенія фантастическихъ существъ. Замѣчательно, что углы всѣхъ четырехъ фронтоновъ заполнены тѣми животными, преимущественно зміей и рыбой, которыя можно было удалять по произволу. То была самая простой и удобная способъ заполнять изображеніемъ данное трехугольное пространство. Непринужденно группировать человѣческія фигуры въ углахъ фронтоновъ художники научились только впоследствии.

По времени происхожденія, рядомъ съ древнѣйшими аттическими фронтонными группами слѣдуетъ, изъ числа

украшеній на метонахъ дорическихъ храмовъ, прежде всего поставить три метонами группы вышеназваннаго средняго храма (С) въ септинтескомъ акрополѣ (см. стр. 301). Эти скульптуры, относящіяся къ началу VI-го вѣка, находятся въ палатинскомъ музеѣ. Они представляютъ собою квадратныя плиты известковаго туфа, имѣющія приблизительно по метру въ каждой сторонѣ. Сюжеты находившихся на нихъ изображеній взяты изъ греческихъ героическихъ сказаній. На одномъ изъ метоновъ представленъ Гераклъ, несущій двухъ корконовъ, висѣвшихъ на жертвѣ головою внизъ (см. нижний рис. на стр. 325); на другомъ мы видимъ Персея, который, подъ покровительствомъ Паллады-Афины, сбиваетъ голову у Медузы, оцѣпившейся на одно колѣно и рожающей предъ собою смертью коня Пеласа (см. рис. на стр. 326). На третьемъ метонѣ передній планъ занимаетъ колесница, запряженная четырьмя лошадьми. Круглыя, пучеглазые головы корконовъ или фигуръ, изображенныхъ въ этихъ рельефахъ, обращены въ

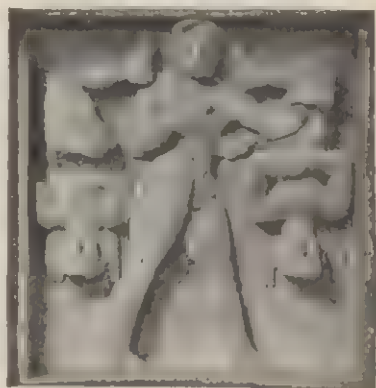
лассе: ихъ ноги и ступни круго повернуты въ сторону, быть можетъ, для того, чтобы они не выступали впередъ, а можетъ быть и просто по неумѣлости художника. Неумѣлости сканнается не только въ этомъ поворотѣ: она видна и въ чрезмѣрно массивности бедеръ въ сравненіи съ тѣловиномъ, и въ томъ, какъ фигуры Паллады Афины и Медузы выисдуги



Трепуловнишій Тифонъ, изъ скульптурнаго украшенія одного древне-афинскаго фронтона. Съ фотографіи.

въ отведенное для нихъ пространство. Тѣмъ лучше приспособлено изображеніе Геракла и керконовъ къ линіямъ квадрата, тѣмъ болѣе наблюдательности замѣно въ подробностяхъ этого рельефа напр. въ свѣсившихся волосахъ керконовъ, тѣмъ смѣлѣе раскурсы въ изображеніи коней на третьемъ метопѣ, видна ноги которыхъ твердо стоятъ на поди переднихъ.

Здѣсь все еще показывается своего рода первобытная фила, чувствуется стремленіе художника возможно лучше заполнить, не нарушая требованій рельефности, данное пространство, квадратная форма котораго соотвѣтствуетъ квадратичной стилизовкѣ формъ тѣла фигуръ. Хотя рельефъ здѣсь настолько высокъ, что фигуры лишь чуть-чуть прилѣплены къ заднему фону, тѣмъ не менѣе художникъ твердо держится правила, по которому ни одна часть изображенія не должна выходить изъ первоначальной передней поверхности плиты. Едва ли менѣе древняго происхожденія скульптуры сокровищницы сиклонцевъ въ Дельфахъ, изъ числа коихъ извѣстностью пользуются метопы съ изображеніемъ шестая Иаса и Доскуровъ съ ихъ добычею. Фигурамъ, идущимъ рядомъ съ быками, приданъ величавый, монументальный характеръ. Образца по желтоватому фону камня подобнымъ краскамъ похожихъ на живописны древне-коринфскихъ вазъ. Не менѣе древними надо считать лишь недавно получившіе известность рельефы селамунскихъ



Древне-афинскій фронтонъ, изъ скульптурнаго украшенія одного древне-афинскаго фронтона. Съ фотографіи.

метоповъ, изъ которыхъ одинъ изображаетъ Европу на спинѣ Зевса, принявшаго видъ быка, другой — сидящаго сфинкса, третій — Геракла, умиряющаго быка. Они исполнены въ стилѣ греческаго полного рельефа, противоположнаго стилю плоскаго рельефа, постоянно изображавшаго фигуры въ профильномъ положеніи даже тогда, когда живопись, какъ требовали ея свойства, уже освободилась отъ этого.

Мы видимъ, какъ греческое искусство во всѣхъ его отрасляхъ, подъ восточнымъ, преимущественно западно-азиатскимъ, а также египетскимъ



Азия, Персей и Медуза. Метопъ селинунтскаго храма С. Съ фотографии Алишари.

вліяніемъ, вышло изъ своего первоначальнаго грубаго состоянія и выработало національный, внутренно-самостоятельный стиль, въ которомъ внимательное, хотя и робкое наблюденіе природы соединялось со строжайшею законмѣрностью; мы познакомились также почти со всѣмъ богатствомъ греческой орнаментики, развитіе которой всюду шло одними и тѣми же путями. Мы увидимъ даже, что послѣдующее обогащеніе греческой орнаментики состояло лишь въ томъ, что въ нее вводились естественныя растительныя формы, старинныя же формы упрощались и облагораживались. Съ этой поры рѣчь будетъ

идти уже не о возникновеніи новыхъ художественныхъ формъ, но объ ихъ оригинальномъ развитіи, расширеніи и разработкѣ; отнынѣ мы увидимъ, что хотя безименныя произведенія все еще господствуютъ, однако во всѣхъ отрасляхъ искусства ихъ движеніемъ впередъ руководятъ уже извѣстные греческіе художники.

2. Греческое искусство отъ начала появленія именъ художниковъ и до персидскихъ войнъ (около 575—475 г. до Р. X.).

Въ VI-мъ вѣкѣ наиболѣе вліятельными изъ греческихъ государствъ управили тираны, усердно, съ большимъ художественнымъ чутьемъ, подобно Пизистрату въ Афинахъ, украшавшіе города великолѣпными сооружениями, подъ сѣнью которыхъ все искусства достигли перваго строгаго, цѣломудреннаго расцвѣта. Преобладающее владычество богатыхъ аѣдѣйскихъ царей, изъ которыхъ послѣднимъ былъ Крезъ, распространившееся на весь аѣдѣйскій берегъ Малой Азии и унаследованное отъ нихъ персами, несколько не мѣшало цвѣтущимъ іоническимъ городамъ этой береговой полосы принимать живое участіе въ развитіи аѣдѣйскаго искусства. Но настоящими неходными пунктами греческой художественной жизни того столѣтія были острова: Самосъ, гдѣ правилъ тиранъ Поликрать, Хиосъ, Наксосъ и Критъ.

Первое мѣсто въ исторіи этого развитія принадлежитъ архитектурѣ.

къ произведеніямъ которой примыкаетъ большинство произведеній прочихъ отраслей искусства. Ройкъ и Теодоръ съ острова Самоса, считающіеся изобрѣтателями греческаго дѣлѣя изъ мѣди и работавшіе для Креза и Поликрата, были, повидимому, въ одно и то же время зодчіе, скульпторы и золотыхъ дѣлъ мастера. Намъ болѣе всего извѣстна дѣятельность Ройка, какъ строителя Герона на Самосѣ, „древнѣйшаго изъ іоническихъ каменныхъ памятниковъ“, какъ называется его „Дурмъ“. Вероятно, это былъ храмъ о десяти колоннахъ въ каждой изъ узкихъ своихъ сторонъ и съ соотвѣтствующей этому двойной окружной колоннадой (диптеръ), или, можетъ быть, лишь съ однимъ наружнымъ рядомъ колоннъ (псевдодиптеръ). Отъ него сохранились только обломки колоннъ, базы и капители. Теодоръ былъ приглашенъ въ качествѣ зодчаго и на іоническій континентъ Малой Азии, и на дорическій Пелопоннеса. Въ Спартѣ онъ построилъ круглое зданіе Скіаса. Въ Эфесѣ онъ участвовалъ, какъ содѣлчикъ, въ закладкѣ знаменитаго храма Артемиды. Строителями этого чуда искусства въ его первоначальномъ видѣ считаются Херсифронъ, и сынъ его, Мстагенъ; но оно было окончено лишь 120 лѣтъ спустя, значительно позже персидскихъ войнъ, другими художниками, затѣмъ, въ 856 г. до Р. X., соизжено безумцемъ Геростратомъ и восстановлено въ новомъ видѣ при Александрѣ Македонскомъ. С сооруженіемъ Херсифрона было монументальный диптеръ іоническаго стили. Надпись на обломкѣ одной изъ его огромныхъ мраморныхъ колоннъ удостоверяетъ, что часть ихъ была пожертвована Крезомъ; тотъ же обломокъ, хранящійся въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ, доказываетъ, что колонны этого перваго эфесскаго храма Артемиды были такъ называемыя *coelatae*, т. е. пазы которыхъ были роскошно украшены пластическими изображеніями (см. рис. на этой стр.). Пластика на этихъ колоннахъ, разумѣется, имѣла стройнѣйшій древній характеръ. Обильное расчлененіе и горизонтальныя желобки высокихъ базъ этихъ колоннъ, равно какъ и колоннъ самосскаго Герона (см. рис. на стр. 328), соотвѣтствуютъ древнему іоническому стилю. Но по общему виду этихъ двухъ храмовъ вполне развитаго іоническаго стили, мы должны считать ихъ совершенно зрѣлыми, мастерскими произведеніями



Колонна эфесскаго храма Артемиды
По Гюбнеру

зодчества. Если принять въ соображеніе, что эфесскій храмъ былъ длиною въ 127 метр., что его колонны были вышиною въ 18 метр., и что, следовательно, ширина его внутри была приблизительно такая же, какъ и кельискаго собора, тогда какъ высота равнялась высотѣ боковыхъ нефовъ этого собора, то становится понятно, почему древніе уже за одинъ его громадные размеры причисляли его къ чудесамъ свѣта.

Храмъ Зевса подъ горою афинскаго акрополя, одинъ изъ громадныхъ дорическихъ памятниковъ V-го вѣка, строилъ Антистатъ, Калломахъ, Антимакхидъ и Порикъ. Изверженіе сыновей Пизистрата (въ 510 г. до Р. Х.) прервало эту постройку, и она была возобновлена лишь около 474 г. до Р. Х., но уже въ другомъ стилѣ. Строители Пизистратова храма Афины въ афинскомъ акрополѣ, дорическаго зданія,

славившагося въ древности и получившаго названіе „Гекатомпедона“ за его целлу, имѣвшую въ длину 100 футовъ, не извѣстны. Обѣ короткія стороны этого храма были украшены портиками. Позади его длинной части, раздѣленной на три нефа, находится квадратный въ планѣ описоидомъ. Онъ былъ окруженъ простою колоннадою. Храмъ этотъ былъ разрушенъ во время персидскихъ войнъ.



Видъ храма Афины на акрополѣ въ Афинѣ (по рисунку).

Къ входу Пизистратидовъ относится сооруженіе бокового дорическаго храма Аполлона въ Дельфахъ, архитекторомъ котораго называютъ коринѳянина Спиннара. На рубежѣ VI-го и V-го столѣтій и позже, въ Спартѣ работалъ тамошній уроженецъ, архитекторъ и скульпторъ, Гиподамъ, главными произведеніями котораго считаются храмъ и статуя Афины Халкидикосъ.

Этотъ эпитетъ богини показываетъ, что ея храмъ былъ мѣдный; во всякомъ случаѣ онъ былъ обложенъ внутри листами съ рельефными украшениями выѣвочной работы, описываемыми Павзаніемъ и представлявшими сооруженію боковой боюскъ и изищество.

Изъ афинскихъ, работавшихъ въ Олимпии въ разное персидскихъ войнъ, намъ извѣстны только Пирръ, Лакратъ и Гермонтъ, которымъ приписывается постройка сокровищницы эпидамидевъ. Но отъ другихъ дорическихъ сооруженій въ Олимпии сохранились еще болѣе значительныя остатки. Мы уже познакомились (стр. 303) съ сокровищницей гелонидевъ, главный карнизъ которой выложенъ по египетскому и велико-греческому (италійскому) обычаю терракотовыми богато украшенными плитками. Эта постройка относится къ первой половинѣ VI-го столѣтія. Второй его половинѣ принадлежатъ, насколько можно судить по формамъ ихъ остатковъ, сокровищницы селлунидевъ и метаридевъ.

Дальнѣйшее развитіе дорическаго стиля, выразившееся въ исчезновеніи желоба съ вѣномъ листьевъ на шейкѣ колоннъ, въ боковой обидженности вѣхъ линий и въ постепенномъ обзаворженіи вѣхъ

пропорцій (см. рис. на стр. 295), лучше всего можно проследить по храмам, сохранившимся в Сицилии и Южной Италии. Колоннады и Пухштейнъ относитъ некоторые изъ нихъ какъ напр. сенинунтекин храмъ D, такъ называемую базилику, и такъ называемый храмъ Цереры въ Пестумъ къ срединѣ VI-го столѣтія. Съ увѣренностью мы можемъ приписать той же эпохѣ и средини храмъ такъ называемый храмъ F) на восточномъ холмѣ Сенинунта. Колонны этого храма (6—14) имѣютъ отъ 16, други по 20 каннелюръ; каннелюры въ которыхъ изъютоны портика



Эгипскаго храма Аполл. Съ фотографии

отличаются тою особенностью, что, какъ въ торическомъ стилѣ, не примыкаютъ другъ къ другу острыми краями, а отдѣлены одна отъ другой небольшоимъ пространствомъ. Эти колонны представляютъ собою еще переходъ къ вполнѣ развитому торическому стилю, такъ какъ у нихъ подъ капителями все еще имѣется небольшой желобъ. Замѣчательна балюстрада въ промежуткахъ между колоннами въ галерей, окружающей цѣду этого храма. На него походить его сестра, величавшій изъ сенинунтекинъ храмовъ, храмъ G, который никогда не былъ вполнѣ оконченъ и теперь лежитъ въ развалинахъ. Но всен въроизности, онъ былъ посвященъ Аполлону; изъ его колоннъ, въ числѣ 8—17, древнѣйшія еще имѣютъ желобки подъ капителями тогда какъ на позднѣйшихъ, относящихся къ концу VI-го столѣтія, ихъ почти нѣтъ. Висреди другихъ храмовъ, колонны которыхъ уже совершенно чашены

желобковъ, долженъ быть поставленъ вышеупомянутый храмъ въ Коринѣхъ (ср. стр. 302). Изъ сицилійскихъ и южно-италианскихъ храмовъ, къ концу VI-го столѣтія относятся такъ называемый храмъ Геракла въ Джирдженти (Акрагасъ) съ его колоннами въ числѣ 6 × 15, съ его грубыми капителями антовъ, высокимъ и тяжелымъ архитравомъ, а также храмъ въ Меганонтѣ и древне-греческій храмъ въ Помпѣхъ, раскопкой котораго въ 1889 г. руководили Ф. Ф. Дунъ и Л. Якоби. Началу V-го столѣтія принадлежитъ храмъ Афины на остр. Эгинѣ, извѣстный по своимъ фронтоннымъ группамъ (см. рис. на стр. 329) и имѣвший лишь по 12 колоннъ въ длинныхъ и по 6 въ короткихъ своихъ сторонахъ. Эти линии слегка утопчавшіяся кверху и приплюснутыя колонны, изъ которыхъ двадцать еще стоятъ на своихъ мѣстахъ, сравнительно стройны и разставлены широко, но ихъ капители имѣютъ еще древній складъ, хотя уже и не перехвачены желобкомъ. Внутренность храма была раздѣлена на три нефа двумя рядами колоннъ, помѣщенныхъ въ два яруса. О строгости и простотѣ, о силѣ и изяществѣ, которыми отличается этотъ храмъ, еще и теперь свидѣтельствуя его развалины.

Относительно греческой живописи въ VI-мъ столѣтіи, литературные источники даютъ сравнительно мало свѣдѣній. Напротивъ того, росписей въ этой эпохѣ изобилуетъ именами художниковъ и „подписанными“, т. е. снабженными означеніемъ имени художника, рисунками. Однако, прежде чѣмъ обратиться къ этому роду живописи, мы должны остановиться на показаніяхъ литературныхъ источниковъ о живописи въ строгомъ смыслѣ слова и разсмотрѣть немногіе сохранившіеся ей памятники.

Древніе писатели сообщаютъ, что живопись обязана своимъ процѣхъженіемъ стремленію закрыть тѣнь, бросаемаю живымъ существомъ на поверхность стѣны или на доску; одни художники зарисовывали контуръ тѣни, и такимъ образомъ рождалась линейная живопись, вѣкоръ пополнившаяся нанесеніемъ внутреннихъ линий; другіе заполняли все пространство внутри контура одной краской и чрезъ то положили начало одноцвѣтной живописи, которую какой-либо художникъ оживилъ, прибавивъ къ ней еще красную краску. Одинъ взглядъ на древнѣйшую вазовую живопись, съ которой мы уже познакомились (ср. стр. 308—317), убѣждаетъ насъ, что живопись въ однихъ контурахъ и живопись съ заполненіемъ контуровъ краской вначалѣ дѣйствительно шли рука объ руку; точно также намъ уже извѣстно, что къ черной краскѣ одноцвѣтной живописи прежде всего присоединилась красная. Изобрѣателемъ этой прибавки, вѣроятно, былъ коринѣянинъ Эвфрантъ. Дальнѣйшіе успѣхи живописи связаны съ именемъ афинянина Эвмара (или Эвмареса). Этотъ художникъ первый сталъ отличать мужской полъ отъ женскаго во всѣхъ возрастахъ и умѣлъ характеризовать всякаго рода профессіи. Разумѣется, здѣсь рѣчь идетъ лишь объ изображеніи женскихъ фигуръ бѣлой, а мужскихъ черной

краской, какъ мы это уже видѣли въ переходномъ стилѣ вазовой живописи (ср. стр. 315). Гораздо важнѣе усовершенствованія, приписываемыя Кимону Клеонскому, трудившемуся не только въ VI-мъ вѣкѣ, но и въ началѣ пятаго. Плиній говоритъ, что этотъ мастеръ, пользуясь успѣхами, достигнутыми Эвмаромъ, изобрѣлъ косыя изображенія (*obliquas imagines*). Эти слова надо понимать, вопреки всѣмъ другимъ толкованіямъ, въ томъ смыслѣ, что Кимонъ сталъ воспроизводить головы, груди, туловища, руки и ноги въ правильномъ сокращеніи, а, можетъ быть, и правильно рисовать видимый сбоку человѣческой глазъ, который въ живописи на вазахъ еще долго послѣ персидскихъ войнъ изображался *en face* даже при профильномъ положеніи головы. Предположеніе старинныхъ изслѣдователей, что выраженіе „*obliquas imagines*“ означаетъ изображеніе фигуръ въ три-четверти поворота, хотя и правдоподобно, но можетъ быть оспариваемо. Клейнъ видитъ въ этомъ выраженіи указаніе только на соединеніе силуэтной живописи, которую представляютъ намъ черно-фигурныя фазы, съ живописью контурной, какова она на вазахъ красно-фигурныхъ. Далѣе Плиній дѣлается болѣе яснымъ, говоря, что Кимонъ впервые сталъ изображать различія лицъ и взгляды назадъ, вверхъ и внизъ, намѣчать подробности членовъ тѣла, обозначать на его поверхности жилы, передавать складки и выпуклости одежды. Всѣ эти усовершенствованія, какъ мы вскорѣ увидимъ, мало-по-малу проникали и въ живопись на вазахъ.

За исключеніемъ живописи на глиняныхъ доскахъ и на глиняныхъ сосудахъ, отъ греческой живописи времени, предшествовавшего персидскимъ войнамъ, по весьма понятной причинѣ сохранились крайне скудныя остатки. Въ эту пору и въ Греціи существовала лишь ничтожная разница въ отношеніи стиля между раскрашеннымъ плоскимъ рельефомъ и настоящей живописью. Нѣкоторыя изъ вышеупомянутыхъ, хранящихся въ главномъ аѳинскомъ музеѣ аттическихъ надгробныхъ стелъ, которыя обыкновенно бывали украшены рельефнымъ изображеніемъ умершаго, мы видимъ, вмѣсто рельефа, изображеніе, исполненное въ однѣхъ чертахъ. На стелѣ Лизея (см. рис. на стр. 332) представленъ умершій въ размѣрѣ натуры, въ торжественно-спокойной позѣ, съ кубкомъ въ опущенной правой рукѣ и со священной вѣтвью въ поднятой лѣвой, какъ-бы готовящійся совершить жертвенное возліяніе; строгія, благородныя, оставленныя свѣтлыми формы этой фигуры выступаютъ на темномъ фонѣ. Красокъ сохранилось очень мало, за исключеніемъ пурпура на исподнемъ одѣяніи. Лѣшке полагаетъ, что, неприкрытыя одеждой части тѣла, вѣроятно, были не раскрашены. Къ сожалѣнію, отъ головы Лизея сохранилась лишь нижняя часть. Обѣ подошвы еще постаринному касаются земли всей своей поверхностью. Форма буквъ надписи свидѣтельствуешь, что это изображеніе относится къ эпохѣ Пизистрата. Оно можетъ считаться прекраснымъ образчикомъ древне-аттической живописи по мрамору, изъ которой развилась красно-фигурная живопись вазъ. Близко походить на

это изображеніе по своему приему раскраска написанной на мраморѣ головы эфеба, недавно найденной близъ предгорій Суніона. И у нея, при профильномъ положеніи лица, глазъ нарисованъ en face. Жираръ указываетъ на эту голову и на стелу Лизея, какъ на произведенія, характеризующія состояніе искусства при Кимонѣ Клеонскомъ; но мы полагаемъ, что у него рисунокъ глаза былъ свободнѣе.

Расписныя аттическія глиняныя доски этой эпохи составляютъ переходъ къ расписнымъ глинянымъ сосудамъ, съ которыми онѣ вполне сходны стилемъ. VI-му столѣтію, даже его срединѣ, принадлежатъ, по Гиршфельду, аттическія глиняныя плиты берлинскаго музея, найденныя въ 1872 г. близъ Дипилонскихъ воротъ. Хотя онѣ дошли до насъ въ обломкахъ, однако оказалось возможнымъ возстановить ихъ въ прежнемъ видѣ. Это большія картины, изображающія погребальныя обряды; онѣ тянутся съ доски на доску и, вѣроятно, служили украшеніемъ гробницы. „Провезишь“, выставленіе тѣла умершаго, его оплакиваніе, собраніе его близкихъ въ траурномъ покоѣ, процессія всадниковъ и колесницъ, запряженныхъ четвернею лошадей, все это — совершенно въ стилѣ средней поры черно-фигурной вазовой живописи. Какъ и въ этомъ стилѣ, женщины изображены бѣлыми, съ миндалевидными глазами, нарисованными en face при строго профильномъ положеніи головъ; мужчины написаны черной краской, съ глазами въ видѣ кружковъ, съ обѣихъ сторонъ которыхъ прибавлено по небольшой чертѣ. Внутреннія линіи рисунка придаютъ много жизни силуэтамъ все еще какъ-бы зачерченнымъ съ тѣней и все еще рѣзкимъ, хотя въ нихъ и сказывается пониманіе натуры. Одноцвѣтныи общій фонъ мѣстами разнообразится клеевыми красками; бѣлая, желтая и красная краски различныхъ оттѣнковъ образуютъ гармоническій цвѣтовой аккордъ. Глиняная доска съ подобною сценою погребенія, находящаяся въ Луврѣ, — нѣсколько болѣе поздняго происхожденія.



Стела Лизея.
По Делю.

Другія доски этого рода (pinakes), отчасти служившія образцами для живописи на вазахъ, сохранились въ Афинахъ. Особенно любопытенъ обломокъ глиняной доски, хранящійся въ акропольскомъ музеѣ и относящійся приблизительно къ 500 г. до Р. Х. На немъ представленъ воинъ, быстро идущій въ лѣвую сторону. Бѣлый фонъ вмѣстѣ съ коричневымъ цвѣтомъ тѣла, съ лиловато-краснымъ и съ чернымъ образуютъ простую хроматическую гармонію. Замѣчательны также черныя и красныя линіи, которыми обрамлена доска. Глаза помѣщены на лицѣ все еще безъ соблюденія какой бы то ни было перспективы. Поэтому, въ описанномъ изображеніи мы видимъ работу, относящуюся къ болѣе древней ступени искусства, сравнительно со стѣнною живописью Поли-

гнота, но вмѣстѣ съ тѣмъ и образецъ упоминаемой писателями „живописи четырьмя красками“, изъ которой развилась богатая тонами живопись названнаго художника.

Глиняные сосуды разсматриваемаго времени свидѣтельствуютъ о постепенномъ развитіи чувства изящнаго у грековъ уже одними своими формами, которыя мало-по-малу переходятъ отъ древнихъ шарообразныхъ очертаній къ болѣе стройнымъ и красивымъ. Соединеніе между собой ножки, туловища, шейки и (гдѣ требовалось) горлышка сосуда и приставка къ нему одной или нѣсколькихъ ручекъ отличаются безупречнымъ, образцовымъ для любой эпохи вкусомъ, въ каждомъ данномъ случаѣ соотвѣтствуютъ назначенію сосуда и имѣютъ пріятныя для глаза формы. Амфоры предназначались для храненія жидкостей, гидрии — для ношенія воды, кратеры для смѣшиванія жидкостей, кіаѳы — для черпанія. Для разливанія употреблялась кружка (oinochoe), для питья чаша (kylix) или кубокъ (kantharos). Лекиѳы (lekythoi) были стройныя кувшины съ ручкой, служившіе для храненія маселъ или священнаго масла, употреблявшагося при погребальныхъ церемоніяхъ. Арибаллы (aryballoi) были раздутые въ срединѣ сосуды такого же рода. То обстоятельство, что дошедшіе до насъ экземпляры по большей части были предназначены не для обиходнаго употребленія, а изготовлены специально для украшенія гробницъ, нисколько не уменьшаетъ художественно-ремесленнаго значенія ихъ формъ.



Чаша Аркезилая. По Рейе и Коллинзону.

VI-ое столѣтіе — классическая эпоха черно-фигурной живописи на вазахъ, а также пора развитія живописи съ красными фигурами, еще первый, суровый, рѣзкій расцвѣтъ которой продолжался до персидскихъ войнъ. Въ VI-мъ вѣкѣ Аѳины сдѣлались центромъ производства глиняныхъ вазъ; съ ними соперничали на этомъ поприщѣ Халкида на Эвбей, быть можетъ, въ это время и Навкратиды въ Египтѣ. Коринѳъ старался еще держаться на одномъ уровнѣ съ ними, но аѳинскія фабрики вазъ быстро превзошли въ мастерствѣ всѣ прочія, и именно на этихъ фабрикахъ черно-фигурная живопись прежде всего вступила на путь строгой стилистичности. Но въ это время, въ болѣе отдаленныхъ колоніяхъ, живопись на вазахъ очень наивно стремилась къ оживленію своихъ изображеній, не нарушая связи своей со стариною, доказательствомъ чего можетъ служить часто цитируемая чаша Аркезилая (см. рис. на этой стр.) въ парижскомъ монетномъ дворѣ. Аркезилай, царь Кирены, греческаго го-

рода въ Ливіи, сидя на кораблѣ, наблюдаетъ за взвѣшиваніемъ силъ-фіона, который тотчасъ же грузится въ трюмъ. Въ фигурахъ работниковъ — много жизни и движенія, хотя и беспорядочнаго. Глаза у мужчинъ, при профильномъ поворотѣ головъ, нарисованы попрежнему en face и имѣютъ миндалевидную форму.

Собственно исторію развитія греческой живописи на вазахъ можно прослѣдить всего яснѣе на вазахъ съ подписями художниковъ, которые встрѣчаются почти исключительно въ Атикѣ. Описаніемъ этихъ вазъ занимался въ особенности В. Клейнъ. Во главѣ аттической



„Ваза Франсуа“, видима сбоку. Съ фото-графіи.

черно-фигурной вазовой живописи должна быть поставлена „ваза Франсуа“, названная такъ по имени открывшаго ее ученаго и находящаяся во флорентійскомъ музеѣ (см. рис. на этой стр.). На ней значатся имена Эрготима, гончара, формовавшаго ее, и Клитія, художника, которымъ она расписана. Это — большой сосудъ для смѣшиванія жидкостей, сверху до низу покрытый изображеніями мифологическаго содержания; начиная съ брака Пелея и Тетиды, художникъ проводитъ насъ въ этихъ изображеніяхъ чрезъ различные циклы мифовъ, воспроизводитъ сцены войны и ссоръ, мира и спокойствія. Расположеніе рисунковъ параллельными рядами придаетъ имъ древній и восточный характеръ; такое же впечатлѣніе производятъ и нижняя полоса на туловищѣ вазы съ ея пальметными деревьями среди

фигуръ сфинксовъ и грифовъ, и изображенная на ручкахъ крылатая Артемида, задушающая льва (такъ называемая персидская Артемида). Но всѣ эти мифологическіе рисунки представляютъ уже вполне развитой плоскій стиль черно-фигурной живописи, во всей его еще нерѣдко неповоротливой рѣзкости, но и со всею его внутреннею оживленностью.

Рядомъ съ ранне-архаическимъ стилемъ вазы Франсуа должно быть отведено мѣсто прежде всего строго-архаическому стилю. Желтоватый фонъ глины, благодаря примѣси къ ней краски, получаетъ красивый красный тонъ, на которомъ выступаютъ фигуры, написанныя блестящей черной краской съ процарапаннымъ внутри рисункомъ и пройденныя сверху клеевыми красками. Рисунки на вазахъ этого стиля представляютъ всѣ тѣ старинныя особенности профильныхъ положеній, очертаній тѣла и формы глазъ, съ которыми мы уже познакомились (ср. стр. 331 и 333). Животъ у человѣческихъ фигуръ — все еще тощій, а